

Il teatro di

Luigi Pirandello

OSCAR
MONDADORI

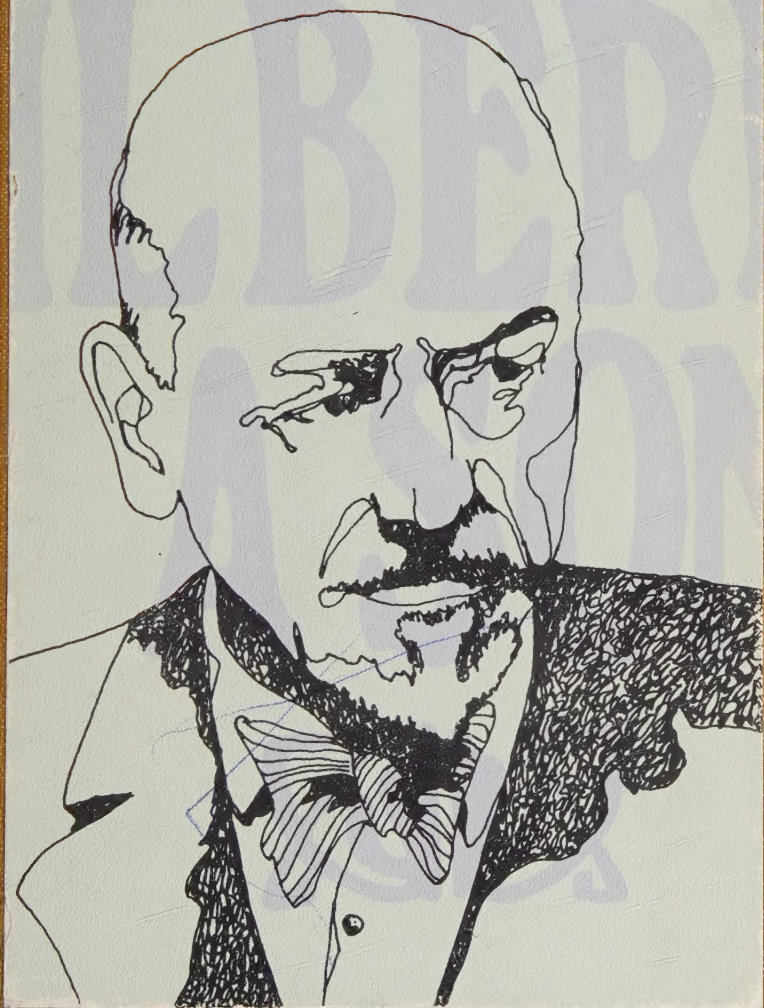


BOUND TO PLEASE

Il berretto a sonagli

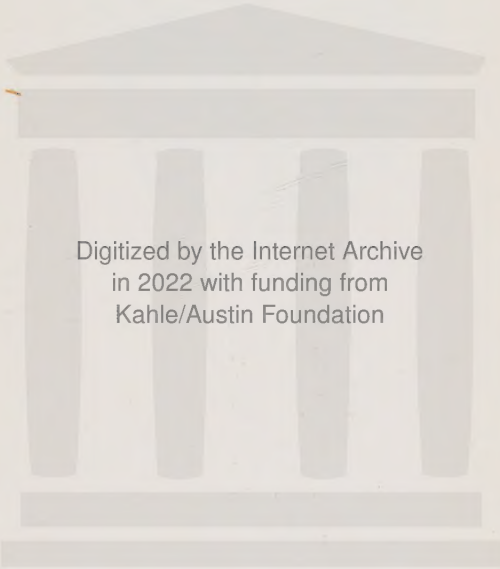
La giara

Il piacere dell'onestà





EX LIBRIS
ST. JOHN FISHER
COLLEGE



Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
Kahle/Austin Foundation

17-11

1.25
6F 17

Gli Oscar



Luigi Pirandello

Luigi Pirandello

**Il berretto a sonagli
La giara
Il piacere dell'onestà**

Con la cronologia
della vita di Pirandello e dei suoi tempi
un'introduzione e una bibliografia
a cura di Corrado Simioni

PQ
4835
.I7B4
1969



Arnoldo Mondadori Editore

Il berretto a sonagli - Il piacere dell'onestà

© Noi e il Mondo 1918

La giara

© R. Bemporad e F. 1925

© Arnoldo Mondadori Editore 1933

per la raccolta di tutto il teatro

I edizione B.M.M. agosto 1959

VII edizione B.M.M. novembre 1968

I edizione Gli Oscar dicembre 1969

Sommario

VIII	<i>Pirandello e il suo tempo</i>
XXIII	<i>Introduzione</i>
XXXVII	<i>Bibliografia</i>
XLVII	<i>Alcuni giudizi critici</i>
I	Il berretto a sonagli
53	La giara
81	Il piacere dell'onestà

Cronologia
della vita di Pirandello e dei suoi tempi

Introduzione

Bibliografia

Alcuni giudizi critici

Pirandello e il suo tempo

La vita e le opere (1867-1936)

1867-1879

Luigi Pirandello nasce a Girgenti – poi Agrigento – il 28 giugno 1867 da Caterina Ricci-Gramitto e da Stefano Pirandello. La madre proveniva da una famiglia che aveva partecipato alle lotte antiborboniche e per l'unità d'Italia. Il padre Stefano era stato garibaldino. Luigi trascorse la sua prima infanzia tra Girgenti e Porto Empedocle, sul mare. Assiduo lettore di romanzi, a dodici anni scrive una tragedia in cinque atti che rappresentò con le sorelle e gli amici.

1880-1886

Il padre, vittima di una frode, cade in dissesto, e la famiglia si trasferisce a Palermo. Nascono in Pirandello, fanciullo e poi adolescente, le prime appassionate accensioni sentimentali; comincia, in quegli anni, la sua preparazione umanistica e si palesa la sua vocazione letteraria. Nel 1885 la famiglia si stabilisce a Porto Empedocle e Luigi rimane a Palermo, dove, lo stesso anno, termina il liceo. Ritornato a Porto Empedocle prende coscienza della realtà umana e sociale delle solfatare. Si iscrive alle facoltà di legge e di lettere a Palermo, dove conosce alcuni dei futuri dirigenti dei Fasci siciliani.

La vita politica e sociale

Sono gli anni in cui l'Italia unificata deve affrontare gravi problemi. La questione romana divide gli italiani sul piano politico e religioso. La guerra franco-prussiana consente all'esercito italiano di entrare in Roma, che diventa capitale del regno. Si attua in questi anni il passaggio dal governo della Destra a quello della Sinistra, guidata da Depretis, con il suo cosiddetto "trasformismo". Nel 1878 muore Vittorio Emanuele II.

Il "trasformismo" di Depretis riesce a dare un governo stabile al paese, ma non ne risolve i problemi: primo fra tutti quello sociale. Si rafforza il movimento operaio e nelle elezioni dell' '82 si verificano i primi successi socialisti. L'Italia stringe con Germania e Austria la Triplice Alleanza, mentre nel paese prendono forza le correnti militariste. Garibaldi muore nel 1882.

La vita letteraria e artistica

Nascono in questi anni Trilussa, Marinetti, la Deledda, Proust e Thomas Mann. Nel 1873 muore Manzoni. Nel 1870-1871 viene pubblicata la *Storia della letteratura italiana* di De Sanctis; nel 1872 il *Teatro italiano contemporaneo* di Luigi Capuana, manifesto del verismo italiano. Carducci pubblica *Giambi ed epodi* e le *Odi barbare*. La letteratura europea si arricchisce di nuove opere di Dostoevskij, Flaubert, Ibsen, Tolstoj, Zola.

Nascono Saba, Tozzi, Gozzano, Joyce, Kafka, Lukàcs, Pound. Mentre Carducci domina nella cultura letteraria italiana, comincia a emergere D'Annunzio, che pubblica nel 1882 *Canto novo*, e quindi *Intermezzo di rime* e i migliori racconti. Verga pubblica alcuni tra i suoi capolavori: *Vita dei campi* (1880), *I Malavoglia* (1881), le *Novelle rusticane* (1883). *Cavalleria rusticana* viene rappresentata per la prima volta nel 1884. Tra il 1882 e il 1886 si diffonde il termine "decadente" per indicare le opere di poeti come Verlaine e Mallarmé. Nel 1883 Nietzsche pubblica *Così parlò Zaratustra*.

1887-1891

Nel novembre del 1887 si iscrive all'Università di Roma. Vive alcuni mesi in casa dello zio Rocco, luogotenente di Garibaldi ad Aspromonte. Scrive in questo periodo alcune opere teatrali che sono andate perdute. Nell'89 pubblica *Mal giocondo*, una raccolta di poesie. In seguito a un incidente con un insegnante decide di abbandonare l'università di Roma e continua gli studi a Bonn, dove scrive le liriche raccolte in *Elegie renane* e *Pasqua di Gea*. Il 21 marzo 1891 si laurea con una tesi sugli sviluppi fonetici dei dialetti greco-siculi.

1892-1902

Rientrato a Roma, collabora a diverse riviste letterarie. Il 27 gennaio 1894 sposa a Girgenti Maria Antonietta Portulano. Fra il 1895 e il 1899 nascono tre figli: Stefano, Lietta e Fausto. Nel 1894 pubblica una prima raccolta di novelle *Amori senza amore*. Dal 1897 insegna letteratura italiana all'Istituto superiore di Magistero. Nel 1898 stampa sulla rivista "Ariel" il primo testo teatrale, un atto unico dal titolo *L'epilogo*, poi ribattezzato *La morsa*. Nel 1901 pubblica il romanzo *L'esclusa* e nel 1902 *Il turno*.

Primo ministero Crispi, che intraprende la politica coloniale. Si allarga in Italia e in Europa la questione sociale: nelle maggiori città italiane si costituiscono le prime Camere del Lavoro. Nel 1889 vengono fondati a Messina i Fasci siciliani, che si estendono poi a Catania e a Palermo.

In Italia, accanto a Carducci, si riafferma il valore delle opere di D'Annunzio e si rivela quello della poesia pascoliana. Nel 1888 De Marchi pubblica il *Demetrio Pionelli*; nel 1889 appaiono il *Mastro-don Gesualdo* di Verga e *Il piacere* di D'Annunzio. Si stampano le opere dei filosofi Henri Bergson e William James. Sulle scene italiane primeggiano gli attori Zacconi e Salvini, con un repertorio che comprende Giacosa, Praga, Bertolazzi, Shakespeare e Ibsen. L'attività drammaturgica di Ibsen e Strindberg continua ad affermarsi. Comincia a prendere rilievo la personalità di Stanislavskij, che fonda il Circolo moscovita di arte e letteratura.

Nel 1893 si produce in tutta la Sicilia un'impetuosa agitazione sociale. Nello stesso anno avviene lo scandalo della Banca Romana. Nel 1894, in seguito a gravi disordini, viene proclamato lo stato d'assedio per l'intera Sicilia. Nel 1898 la tensione sociale in Italia si aggrava: a Milano il generale Bava Beccaris dichiara lo stato d'assedio, e molti cittadini cadono vittime della repressione militare. 1900: Umberto I è ucciso a Monza dall'anarchico Bresci.

Muoiono in questo periodo Daudet, De Marchi, Zola. Nascono Corrado Alvaro, Montale, Quasimodo, Majakovskij, Brecht. In Italia si pubblicano *I viceré* di De Roberto (1894), *Piccolo mondo antico* di Fogazzaro (1895), *Senilità* di Svevo (1898), *Il Marchese di Roccaverdina* di Capuana (1901). Thomas Mann pubblica *I Buddenbrook* (1901), Maurice Blondel *L'azione* (1893), Bergson *Materia e memoria* (1896), James *La volontà di credere* (1897), Bergson *Il viso*

1903-1910

Una frana allaga all'improvviso la zolfara nella quale il padre di Pirandello aveva investito i suoi averi e la dote di Maria Antonietta. Lo scrittore si trova in gravi difficoltà economiche e sembra pensare al suicidio. Forse sulla base di questa esperienza scrive *Il fu Mattia Pascal* (1904). Moltiplica il suo lavoro letterario. Continua a collaborare al "Marzocco" e alla "Nuova antologia" e comincia a dare lezioni private di tedesco e di italiano: una vita di intenso lavoro. Nel 1908 viene nominato ordinario dell'Istituto superiore di Magistero; nello stesso anno scrive due saggi: *L'umorismo* e *Arte e scienza*. Ne nasce una lunga polemica con Benedetto Croce. Il successo del *Fu Mattia Pascal*, tradotto subito in varie lingue, vale a Pirandello l'ingresso nella importante Casa editrice Treves. Collabora alla rivista "Trisettimanale politico-militare" e successivamente al "Corriere della Sera". Nel 1909 pubblica sulla "Rassegna contemporanea" il romanzo *I vecchi e i giovani*. Il 9 dicembre 1910 vengono rappresentati al Teatro Metastasio di Roma gli atti unici. *La morsa* e *Lumte di Sicilia*. Nel 1910 pubblica la raccolta di novelle *La vita nuda*.

(1900), Croce *L'Estetica* (1902). Sulle scene italiane vengono rappresentati *Come le foglie* di Giacosa, *Cirano di Bergerac* di Rostand e *Romanticismo* di Rovetta. Eleonora Duse porta sulle scene i primi drammi di D'Annunzio. Nel 1898 Stanislavskij fonda il Teatro d'Arte di Mosca: si rappresentano opere di Ibsen, Gorkij, e soprattutto di Cechov.

Dopo la caduta - 1903 - del ministero Zanardelli, l'Italia si riaccosta alla Francia. La vita politica italiana è dominata per oltre un decennio da Giolitti. Il distacco progressivo dagli imperi centrali è stimolato dal nazionalismo. All'interno si inizia una politica di apertura sociale e viene richiesto il suffragio universale. In questi anni l'Italia progredisce economicamente e socialmente; aumenta tuttavia la sperequazione economica tra nord e sud. Giolitti tenta di assorbire sul piano parlamentare le forze socialiste.

Nascono in questo periodo Brancati, Moravia, Vittorini, Pavese e Sartre. Muoiono Ibsen, Cechov e Jarry, Carducci e Tolstoj. Pascoli eredita la cattedra di Carducci a Bologna. Il 20 febbraio 1909 Marinetti pubblica il primo manifesto del futurismo. Prezolini e De Robertis fondano "La voce". Sulle scene vengono rappresentate opere di D'Annunzio e di Sem Benelli. Stanislavskij allestisce con Gordon Craig un memorabile *Amleto*, che esemplifica tutte le nuove teorie rappresentative. Freud pubblica i *Tre saggi sulla teoria della sessualità*; nel 1908 si tiene a Salisburgo il primo convegno sulla psicoanalisi.

1911-1917

Nel 1913 riscrive *I vecchi e i giovani*, che viene pubblicato in volume da Treves. Nel 1912 pubblica la raccolta di novelle *Terzetti*. *La trap-pola*, altra raccolta di novelle, esce nel 1915, sempre per le edizioni Treves. Tra il 1912 e il 1915 scrive una cinquantina di novelle, tra cui *Berecche e la guerra*, in parte pubblicate su rivista, le più raccolte in volume. Nel luglio del 1916 Angelo Musco porta al successo *Pensaci, Giacomino!* Pirandello, stimolato dall'esito della commedia, scrive altre opere teatrali: *Il berretto a sonagli* e *Liolà*, entrambe rappresentate da Musco. Nel 1917 scrive le commedie: *Così è (se vi pare)*, *Il berretto a sonagli*, *La giara* e *Il piacere dell'onestà*, che vengono rappresentate lo stesso anno. Queste opere segnano il passaggio dal verismo all'arte propriamente pirandelliana. Nel 1915 gli muore la madre, e si aggrava la malattia psichica della moglie. Inoltre il figlio Stefano viene inviato al fronte e cade prigioniero.

1918-1922

Scrivono *Il giuoco delle parti* e *Ma non è una cosa seria*, portati in scena rispettivamente da Ruggero Ruggeri e da Emma Gramatica sul finire del 1918. Presso Treves esce il volume di novelle *Un cavallo nella luna*. Nel 1920 lascia l'editore Treves e diventa autore di Bemporad. Il 10 maggio 1921 Dario Niccodemi rappresenta *Sei*

La guerra di Libia - 1911-1912 - termina con la vittoria italiana sulla Turchia. L'introduzione del suffraggio universale e il ritiro dell'appoggio da parte dei socialisti porta Giolitti ad accostarsi ai cattolici. Le elezioni del 1913 vedono la vittoria del blocco clerico-moderato, che dà al governo un'impronta conservatrice. Nel 1914 avvengono in Italia gravi disordini sociali, mentre scoppia la prima guerra mondiale. L'Italia interviene nel 1915. Nel 1917 l'esercito italiano subisce la sconfitta di Caporetto. In Russia trionfa la rivoluzione bolscevica.

Muoiono in questo periodo Fogazzaro, Pascoli, Graf, Capuana, Tommaso Salvini, Gozzano e Strindberg. Poeti come Palazzeschi e Gozzano, Saba, Rebora, Campana, Ungaretti, Cardarelli, Bacchelli segnano, insieme ai nuovi prosatori, una rigogliosa fioritura letteraria. Il neoidealismo di Gentile e di Croce si è ormai affermato sulle vecchie correnti positivistiche. Dopo che nel 1910 Marinetti, Carrà, Boccioni, Balla, Russolo e Severini hanno pubblicato il primo manifesto della pittura futurista, nel 1912 appare il Manifesto tecnico della letteratura futurista. Nascono nel frattempo in Russia i gruppi egofuturisti e cubofuturisti. Majakovskij scrive nel 1913 il suo primo testo teatrale: *Vladimir Majakovskij*. Viene fondata l'Associazione internazionale di psicoanalisi. Nel 1913 comincia la pubblicazione della *Ricerca del tempo perduto* di Proust. Lo stesso anno Einstein diffonde la teoria della relatività.

Conclusa vittoriosamente la guerra, l'Italia entra in uno tra i periodi più tormentati della sua storia. Il ritorno di Giolitti al governo non ristabilisce l'equilibrio politico. Mentre gran parte dell'Eu-

Muoiono Tozzi, Verga, Wedekind, Proust. Anche in Italia si diffondono le esperienze di avanguardia europee. Si pubblicano le raccolte di poesie di Ungaretti. Sulle scene appaiono i drammi di Bontem-

personaggi in cerca d'autore, che provoca contrasti nel pubblico e nella critica. Nel 1921 la figlia Lietta si sposa e si trasferisce nel Cile. Il 24 febbraio 1922 viene rappresentato l'*Enrico IV*, mentre altre sue opere entrano nel repertorio di molte compagnie italiane. Nello stesso anno scrive *Vestire gli ignudi*, mentre a Londra e a New York vengono rappresentati i *Sei personaggi in cerca d'autore*. Sempre nel 1922, Adriano Tilgher, amico e ammiratore di Pirandello, pubblica *Studi sul teatro contemporaneo*, opera che pone le basi della critica pirandelliana.

1923-1980

Prosegue la febbrile attività letteraria di Pirandello: fra il '22 e il '23 scrive gli atti unici *All'uscita*, *L'imbecille*, *L'uomo dal fiore in bocca* e *L'altro figlio*, e la commedia in tre atti *La vita che ti diedi*. Nel 1924 scrive per il teatro *Ciascuno a suo modo*, nel 1927 *Diana e la Tuda*, nel 1929 *Lazzaro*, nel 1930 *Come tu mi vuoi* e *Questa sera si recita a soggetto*. Contemporaneamente riprende a scrivere novelle e romanzi: nel 1926 pubblica *Uno, nessuno e centomila*. Stefano Pirandello, Orio Vergani, Massimo Bontempelli e altri fondano a Roma un Teatro d'Arte: la direzione artistica è assunta da Pirandello. Il teatro si scioglie nel 1928.

ropa è scossa dalla lotta tra forze rivoluzionarie e forze conservatrici o reazionarie, in Italia le agitazioni prendono caratteri di violenza particolarmente aspri e prolungati. Nascono il Partito popolare e il Partito comunista. L'impresa dannunziana a Fiume e i timori della piccola e media borghesia favoriscono le correnti nazionalistiche. Mussolini guida il movimento fascista che giunge al potere nel 1922. In Germania la lotta politico-sociale mette già in pericolo la repubblica di Weimar che ha raccolto l'eredità del disciolto impero germanico. La Società delle Nazioni, fondata nel 1920, si mostra incapace di ristabilire un equilibrio mondiale.

Superata la crisi per l'assassinio di Matteotti (1924), che sembrava aver segnato la condanna definitiva per il governo fascista, Mussolini rafforza il suo potere. Nel 1925 viene soppressa ogni libertà, e negli anni seguenti tutte le organizzazioni democratiche sono sciolte. Il crollo della Borsa di New York porta, nel 1929, a una gravissima crisi mondiale.

celli e di Rosso di San Secondo, nei quali è evidente l'influenza di Pirandello. Dal 1919 al 1923 esce a Roma la rivista "La Ronda". Nel 1918 Simmel pubblica *Il conflitto della civiltà moderna*, e Joyce, nel 1922, l'*Ulisse*. In questi anni Brecht scrive e rappresenta i suoi primi drammi. In Russia fioriscono, favoriti dalla rivoluzione, gli esperimenti teatrali di Majakovskij e di Mejerchol'd. Vengono pubblicate alcune opere fondamentali di Freud e di Jung.

Muoiono De Roberto, Italo Svevo, Marco Praga. Si pubblicano *Ossi di seppia* di Montale (1925), *Gente di Aspromonte* di Corrado Alvaro (1930), *Gli indifferenti* di Moravia (1929). Tatiana Pavlova porta in Italia la lezione del teatro russo. Nel 1925 Gentile e altri intellettuali sottoscrivono il Manifesto degli intellettuali fascisti, e Umberto Fracchia fonda la "Fiera letteraria". Sempre nel 1925 Kafka pubblica *Il castello*. Mentre in Francia si afferma-

1931-1936

Il successo internazionale del suo teatro induce Pirandello a viaggiare ininterrottamente. Sono forse gli anni migliori della sua vita. Il 9 novembre 1934 riceve a Stoccolma il Premio Nobel per la letteratura. Scrive i drammi *Trovarsi* (1932), *La favola del figlio cambiato* (1933), *Quando si è qualcuno* (1933), *Non si sa come* (1934) e *I giganti della monta-*

no i surrealisti, il cui testo teatrale principale è *Victor, o i bambini al potere*, in Germania si diffondono le esperienze dadaiste ed espressioniste. Toller rappresenta *Uomo massa* e Goering *Battaglia navale*. Piscator fonda il Teatro politico, in cui l'arte viene bandita per far posto alla politica, e Brecht pubblica nel 1926 la sua prima raccolta di poesie; scrive in seguito una serie di drammi, il più famoso dei quali, *L'opera da tre soldi*, viene rappresentato, oltre che in Germania, anche in Italia da Anton Giulio Bragaglia. Si affermano i nuovi scrittori americani: Hemingway, Scott Fitzgerald, Dos Passos, Faulkner. Si diffonde il cinema come mezzo espressivo: emergono Eisenstein, Pudovkin, Pabst, Chaplin. In Russia lo stalinismo comprime il fervore creativo del periodo rivoluzionario. Comunque Majakovskij rappresenta *La cimice e il bagno* (1930); qualche settimana dopo si uccide.

Germania, Austria e Portogallo cadono a loro volta sotto regimi fascisti; in Russia lo stalinismo soffoca ogni fermento di libertà politica e culturale. L'Italia invade l'Etiopia e dopo averla conquistata (1935-'36) si trasforma

Muoiono in questi anni Dino Campana, Di Giacomo, Grazia Deledda, Gor'kij e Unamuno. In Italia si pubblicano opere di Saba, Ungaretti, Cardarelli, Moravia, Bacchelli, Cecchi, Quasimodo e Gadda. Compaiono sulla scena letteraria

gna. Quest'ultimo resterà incompiuto (manca il terzo atto, che Pirandello non giunse a scrivere ma che raccontò al figlio Stefano) e andrà in scena, postumo, a Boboli il 5 giugno 1937. Scrive inoltre un soggetto cinematografico e un libretto d'opera. Muore il 10 dicembre 1936.

in "impero". Hitler riarma la Germania e si appresta a scatenare l'attacco contro le nazioni democratiche e l'Unione Sovietica. Ha inizio la guerra di Spagna.

anche Vittorini e Pavese. In campo teatrale si rappresentano opere di De Filippo e di Viviani, attori e drammaturghi. In questi anni il trionfo delle dittature arreca un danno irreparabile alla cultura europea: in Italia sono arrestati Giulio Einaudi, Pavese e Ginzburg, in Germania sono proscritti i maggiori scrittori, in Spagna viene ucciso Garcia Lorca. Nel 1934 si pubblica *Il pensiero* di Blondel, e *Assassinio nella cattedrale* di Eliot.

Introduzione

Il teatro di Pirandello

Nel luglio del 1916, dopo il fortunato esito di *Pensaci, Giacomino!* Pirandello scriveva al figlio Stefano: "...La commedia *Pensaci, Giacomino!* ha avuto una serie di repliche con esito felicissimo e correrà certo la penisola trionfalmente. Musco è entusiasta della parte... Ho preso l'impegno di scrivergli un'altra commedia per il prossimo ottobre, e spero di mantenerlo, benché il teatro, come tu sai, mi tenti poco". E in effetti Pirandello giunse al teatro relativamente tardi, dopo aver scritto alcuni romanzi e centinaia di novelle, e quasi contro voglia. Tuttavia il teatro costituì, in qualche misura, lo sbocco naturale dell'arte pirandelliana. Non solo perché all'epoca in cui Pirandello si dedicò precipuamente alla composizione drammatica – gli anni intorno alla prima guerra mondiale – le novelle contenevano già un impianto teatrale fatto di intensi, quasi frenetici dialoghi; ma anche perché tutto lo sviluppo della sua tematica artistica conteneva un elemento di "teatralità". Il concetto cardine del suo pensiero estetico, quello di umorismo – così com'egli lo aveva elaborato nel saggio *L'umorismo* del 1908 – sfociava nel convincimento che la vita fosse una "buffonata", una finzione molto simile a quella che si svolge sul palcoscenico. Da questo punto di vista appare assai poco accettabile la tesi esposta da Luigi Russo, secondo la quale: "Il teatro, succeduto nella vita spirituale dell'artista quand'egli aveva in gran parte vuotato la sua anima e dato sfogo alle sue più genuine ispirazioni, non poteva essere che una forma divulgativa o una complicazione intellettuale del primitivo problema artistico". È indubbio che con il teatro Pirandello arricchisce, e quindi complica e in qualche modo appesantisce, la sua tematica più genuina. Ma non si tratta di un mero procedimento tecnico, di una "descrizione" delle novelle; si tratta, piuttosto, di una chiarificazione interiore che lo conduce a una dimensione creativa nuova e più elevata, il cui perno è costituito dal rapporto tra realtà e finzione, tra persona e personaggio, tra normalità e anormalità.

In questo senso, possiamo distinguere tre fasi nello sviluppo dell'opera drammatica pirandelliana. Particolarmente importante per la comprensione del primo periodo – che giunge fino al 1918 e comprende commedie come *Pensaci, Giacomino!*, *Lumie di Sicilia*, *Liola*, *Il berretto a sonagli* – è *Pensaci, Giacomino!* Come scrive Mario Baratto: “L'individuo che vuol far apparire delle ragioni personali, più meditate, non conformiste, accetta già, se si guardi bene, non solo di *apparire*, ma di *essere anormale*. Al tipico si sostituisce allora l'originale, lo strano... Da una parte l'*anormale* diventa una sorta di ascesso che la società tende continuamente a riassorbire come un male episodico: mentre esso è il prodotto costante della sua *normalità*... Dall'altra la psicologia tesa e maniaca, la pazzia latente ed espressa, è una realtà interiore connessa a una condizione umana: l'individuo è sempre insidiato da un conflitto interiore insanabile”. Il professor Toti, il protagonista di *Pensaci, Giacomino!*, è il tipico personaggio pirandelliano di questo periodo: un egocentrico piccolo borghese che non riesce ad acquistare consapevolezza storica della propria condizione. Tuttavia, rispetto ai personaggi delle commedie più “naturalistiche”, d'ambiente siciliano, entra qui un elemento dialettico: il farsesco, il comico diventa “anormale” e quindi si contrappone alla “normalità” dell'ambiente, mettendola radicalmente in discussione. La conseguenza di questo dramma è però la frustrazione dell'individuo, la sua impotenza ad agire. Questo si nota, per esempio, nell'ambito dei rapporti sentimentali e sessuali. I personaggi pirandelliani cercano il paradosso, si assumono l'incarico di offendere a ogni costo la sensibilità morale della borghesia, ma non sperimentano mai l'amore. Si limitano a una serie di esercitazioni verbali intorno a che cosa potrebbe essere l'amore senza mai coglierlo.

La seconda fase del teatro pirandelliano – che giunge fino al 1927 e comprende le maggiori opere pirandelliane, dal *Giuoco delle parti* ai *Sei personaggi in cerca d'autore*, da *Enrico IV* a *Vestire gli ignudi* – ruota intorno al problema del rapporto con la realtà. Dice Pirandello: “La vita allora, che si aggira piccola, solita, tra queste apparenze, ci sembra quasi che non sia davvero, che sia come una fantasmagoria meccanica. E come darle importanza? Come portarle

rispetto?». È su queste domande che il teatro pirandelliano prende un nuovo respiro: esasperando cioè i conflitti tra apparenza e realtà, fra normalità e anormalità, fra individuo e mondo esterno. Il conflitto fra individuo e mondo esterno, che nelle commedie del primo periodo dava luogo – per esprimerci in chiave psicoanalitica – a uno stato perenne di ansietà, determinato dall'incapacità di interpretare tutte le percezioni che affluiscono dal mondo esterno, nella seconda fase genera uno stato di schizofrenia. Cioè, il personaggio pirandelliano si chiude ermeticamente in se stesso. La dialettica tra anormalità e normalità stessa si spezza; l'anormalità diventa sistema di vita, incurante del rapporto col mondo. Il rapporto fra apparenza e realtà assume dimensioni tanto più tragiche quanto più, come scrive Silvio D'Amico, Pirandello "rinnega addirittura il 'penso, quindi sono' di Cartesio: per lui neanche pensare significa essere. Qui sarebbe lecito chiedersi: ciò non finisce col distruggere l'essenza della grande poesia tragica, la nobiltà del dolore? Ma appunto qui vuole essere l'originalità del Pirandello drammaturgo; appunto da questa impossibilità di una tragedia egli trae la più disperata delle tragedie, la sua".

L'ultimo periodo del teatro pirandelliano – che, da *Uno, nessuno e centomila* giunge sino ai *Giganti della montagna* – nasce da una crisi profonda dello scrittore e della sua arte. L'individuo pirandelliano, il personaggio, scopre la sua inadeguatezza nell'affrontare la realtà; l'isolamento soggettivistico in cui opera lo conduce continuamente allo scacco, anzi a una sconfitta che si verifica ancor prima della lotta. Nella *Favola del figlio cambiato*, e ancor più nei *Giganti della montagna*, la coerenza "ideologica" dell'arte pirandelliana si dissolve nell'ambiguità, in una sorta di grandioso sdoppiamento: mentre si eleva l'elegia all'individualità destinata a sparire, condannata da forze cieche e brutali che la frantumano, entrano in gioco, come protagonisti, entità collettive, personaggi corali ai quali spetta "l'ultima parola". Nello stesso tempo, si scioglie la contrapposizione fra arte e vita. L'arte, come momento privilegiato, è destinata a sparire; ma forse potrà essere sostituita dalla creatività generale, cioè da un mondo che viva secondo ritmi e leggi di armonia e di bellezza. Questa grande utopia

è presente nelle parole con cui Stefano Pirandello, su indicazione del padre morente, ricostruisce il finale dei *Giganti della montagna*: "Non è, non è che la Poesia sia stata rifiutata; ma solo questo: che i poveri servi fanatici della vita, in cui oggi lo spirito non parla, ma potrà pur sempre parlare un giorno, hanno innocentemente rotto come fantocci ribelli, i servi fanatici dell'arte, che non sanno parlare agli uomini perché si sono esclusi dalla vita, ma non tanto poi da appagarsi soltanto dei propri sogni, anzi pretendendo di imporli a chi ha altro da fare, che credere in se stessi".

Pirandello e il pirandellismo

Si è molto parlato della filosofia pirandelliana del "pirandellismo" come concezione generale della vita. Dal *Fu Mattia Pascal* in poi, ogni opera di Pirandello scatenava una gara tra pubblico e critica nella scoperta del problema, della cifra che doveva puntualmente nascondersi dietro le complicate trame di parole. Come scrisse Giacomo Debenedetti, "(La critica), di fronte all'artista di apparentemente difficile accesso, sentì il bisogno di chiarire più che di capire; e con le sue lanterne cieche corse e si ravvolse dietro Pirandello per gli speciosi labirinti di Pirandello... Sulla facciata esterna della sua opera Pirandello mostrava quella che si chiama una 'filosofia', e la critica sotto, a dare una traduzione, una divulgazione letterale di quella filosofia".

L'origine di questa "maniera" critica è da cercarsi all'interno del clima culturale in cui si trovò a operare lo scrittore; un periodo caratterizzato in Italia dall'egemonia crociana, che se da un lato ha contribuito alla liquidazione di anacronistici residui positivistici, dall'altro ha indubbiamente bloccato, o comunque ritardato, la comprensione dei fenomeni artistici e culturali più nuovi. Così critici di derivazione crociana (Russo, Momigliano, Flora, e i loro epigoni) mostrano, come il Croce stesso, nei confronti di Pirandello un impaccio che impedisce loro di "calarsi" entro la sua opera. E invero anche i più benevoli sembrano guardare lo scrittore dall'esterno; circoscrivendolo entro aspetti marginali del suo mondo, quelli di derivazione veristica, oppure limitandolo a mere rappresentazioni di quel sentimento do-

loroso della vita che è solo un elemento – e neppure il più importante – della tematica pirandelliana.

Contro questa interpretazione e valutazione dell'opera pirandelliana (che contribuì a ritardare il successo dello scrittore) si schierò decisamente Adriano Tilgher, il quale già nel 1913 aveva pubblicato una *Teoria della critica d'arte*. Questa, rifacendosi alla "filosofia della vita" di Simmel e Dilthey, spezzava l'antitesi neoidealistica tra poesia e non-poesia per sostituirvi quella tra vita e forma, assai più adatta all'intendimento della *poesia dialettica* di Pirandello. In seguito Tilgher dedicò a Pirandello un saggio nel suo libro *Studi sul teatro contemporaneo* (1922), del quale lo stesso Tilgher scriverà più tardi: "Io mostravo che tutto il mondo pirandelliano faceva centro intorno a una visione della Vita come forza travagliata da un'intera antinomia per la quale la Vita è, insieme, necessitata a darsi forma e, per uguale necessità, non può consistere in nessuna forma, ma deve passare di forma in forma. È la famosa, o famigerata, antitesi di Vita e Forma, *problema centrale dell'arte pirandelliana*".

Si stabilisce a questo punto un rapporto tra Pirandello e Tilgher che rischia di incapsulare l'artista nell'ambito di una forma. Anche perché il Croce, dal canto suo, finiva per accettare l'interpretazione tilgheriana, rovesciandone il valore: non esiste il Pirandello artista ma soltanto il Pirandello "filosofo", e cattivo filosofo. Dal canto suo Pirandello nutre verso il critico che sembra quasi gestire la sua fama e la sua concezione del mondo un sentimento ambivalente: da un lato ne accetta alcuni parametri interpretativi, ma dall'altro si ribella non tanto a Tilgher quanto all'immagine globale che (dopo il giudizio di Tilgher), circola nei confronti delle sue opere. E nella prefazione al *Dramma di Pirandello* di Domenico Vittorini, scrive: "Fra i tanti Pirandello che vanno in giro da un pezzo nel mondo della critica letteraria internazionale, zoppi, deformi, tutti testa e niente cuore, strampalati, sgarbati, lunatici, nei quali io, per quanto mi sforzi, non riesco a riconoscermi per un minimo tratto...". E altrove precisa: "In Italia pare si voglia insistere a seguire la falsagira di qualche critico che ha creduto di scoprire nelle mie cose un contenuto filosofico, che non c'è, vi garantisco che non c'è".

È tuttavia soltanto con Massimo Bontempelli (e con alcune note di Gramsci che riguardano però la valutazione ideologico-culturale e non quella artistica dell'opera pirandelliana) che l'interpretazione "intellettualistica" viene superata. Nella commemorazione di Pirandello pronunciata il 17 gennaio 1937, Bontempelli affermava che la qualità fondamentale dello scrittore è il "candore", precisando che "La prima qualità delle anime candide è la incapacità di accettare i giudizi altrui e farli propri... Luigi Pirandello si affacciò anima candida alla vita e alla intelligenza delle cose, in uno dei tempi meno candidi che si possano immaginare... Quel tempo, con gli anni che lo seguirono fino alla guerra d'Europa, segna la fine del mondo romantico, nato diciannove secoli prima. E nell'opera di Pirandello, il mondo romantico e le sue postreme deduzioni, si distruggono fino all'ultima cellula. Di qua dal mondo che Pirandello ha denudato, la compagine umana non può trovare che la distruzione totale o il ricominciamento".

La forza dell'arte pirandelliana non consisterebbe dunque in una scelta "filosofica" dei temi, dei personaggi e dello stile, ma piuttosto in una non-scelta: nell'aver pescato con obiettività (ma non con neutralità) nel mare della vita, e nella vita della piccola borghesia italiana del suo tempo, raccogliendo tutto ciò che in essa si agitava. "L'umanità del mondo pirandelliano è veramente – per servirmi d'una parola venuta in grande uso alcuni anni più tardi, cioè con la guerra – 'massa' ". Ed è appunto in questa massa che Pirandello trova quella "smania di vivere", al tempo stesso irriducibile e debole – quella vitalità incrinata e ottusa che costituisce il sottofondo di tutta la grande letteratura europea (non tornano a sproposito i nomi di Proust e di Joyce). Contrapposta a questo vitalismo immotivato è la conoscenza, ma una conoscenza ottenebrata, involuta, priva di luce e incapace di uscire dal proprio tortuoso labirinto: appunto la conoscenza (si potrebbe anche dire l'ideologia) delle masse piccolo borghesi. E anche qui, sempre secondo Bontempelli, Pirandello non sceglie: "Ha accolto le conoscenze ch'erano state date alla gente per aiutarla a vivere". Discorso, quest'ultimo, che potrebbe essere integrato da un'acuta osservazione di Gramsci, il quale si chiede se in Pirandello non prevalga l'umorismo, e cioè se egli non si "di-

verta a far nascere dubbi 'filosofici' e meschini per 'sfottere' il soggettivismo e il solipsismo filosofico''.

E, dal canto suo, Giacomo Debenedetti avanzava in un saggio del 1937 l'ipotesi che la "filosofia" pirandelliana altro non fosse se non un'astuzia della Provvidenza: il materiale isolante che gli permetteva di maneggiare il fuoco bianco del suo nucleo poetico e umano. Nell'ambito della critica più recente la tendenza a darci un "Pirandello senza pirandellismi" è nettamente prevalsa anche se si è forse rischiato di andare troppo oltre, negando cioè a Pirandello una problematica intellettuale, che resta probabilmente il motivo fondamentale della sua arte. In questo senso appare assai interessante la posizione assunta da Renato Barilli in un suo saggio sulla *Poetica di Pirandello* dove si pone in discussione tanto l'interpretazione tilgheriana del *poeta del problema centrale*, quanto l'interpretazione a-ideologica di gran parte della critica attuale. Il discorso viene invece impostato sulla *Weltanschauung*, sulla concezione del mondo di Pirandello: e cioè su una visione globale della vita che ha il suo perno nel già citato concetto di umorismo, o meglio in una scala di gradazioni che dal comico passa all'umorismo e via via giunge alla tragedia. Tragedia che non ha radici epiche, come quella, ad esempio, di un Verga (e cioè dedotta da una concezione statica della vita, entro la quale il poeta ha la funzione di riconoscere, di ritrovare, l'eterno ripetersi del dramma di essere uomo) ma che si sviluppa dialetticamente da una iniziale disponibilità verso la vita com'è, da un'accettazione incondizionata del reale. La prima rottura di questa compattezza del reale avviene inizialmente attraverso il comico, e cioè attraverso l'avvertimento di qualcosa che non è come dovrebbe essere, qualcosa di anormale, di abnorme.

È a questo punto che nasce la possibilità di una valutazione dell'opera pirandelliana alla luce della cultura contemporanea e nell'ambito di quella crisi della civiltà che ha avuto i suoi maggiori interpreti letterari in Proust, Joyce, Kafka, Musil, e altri. Frantumato il vecchio ordine di valori (e non sarebbe avventato, al di là della contingente polemica, scorgere nell'avversione di Croce verso Pirandello un momento della lotta del filosofo contro la crisi dei valori borghesi, o piuttosto della sua disperata negazione di un

fatto incontestabile), sparisce la distinzione tra normale e anormale, tra giusto e ingiusto, tra bello e brutto. Tutto diventa problematico, tutto diventa possibile: la compagine della vita quotidiana si frantuma nella girandola degli atti gratuiti, delle scelte immotivate. Basta rileggere una qualsiasi delle novelle o dei drammi pirandelliani: sarebbe impossibile ricondurli a un qualsiasi genere letterario, catalogarli secondo lo schema della farsa, della tragedia, della commedia, del realismo o del non-realismo. E questo non perché Pirandello (e Joyce e Kafka e Musil, e diversi altri interpreti del dramma contemporaneo) sia vittima di una confusione ideologica o di un'incertezza estetica, ma proprio al contrario, perché in lui (in loro) la realtà contemporanea si riflette col massimo rigore, nel rifiuto che in certa misura potremmo chiamare eroico, di ogni idea preconcepita, di ogni mistificazione ideologica. In Pirandello il soggettivismo non è mai un narcisismo (come accade in D'Annunzio per esempio) ma diventa dramma. L'impossibilità di aderire alle forme, ai valori costituiti si traduce in totale abbandono alla vita, e infine nel recupero della comprensione e della compassione verso tutti gli aspetti e le forme che può assumere di volta in volta la condizione umana. In questo senso l'"uomo solo" pirandelliano è assai vicino all'Ulisse joyciano, all'Uomo senza qualità di Musil, ai personaggi di Kafka.

Persona e personaggio

"La natura si serve dello strumento della fantasia umana per proseguire la sua opera di creazione. E chi nasce mercé questa attività creatrice che ha sede nello spirito dell'uomo, è ordinato da natura a una vita di gran lunga superiore a quella di chi nasce dal grembo mortale d'una donna. Chi nasce personaggio, chi ha la ventura di nascere personaggio vivo..." Così Pirandello formulava quella distinzione tra persona e personaggio che sta alla base della sua arte. Distinzione fra due momenti dell'animo umano: il primo, della persona, ancora informe, disponibile ad assumere ogni forma che gli venga imposta dall'interno o dall'esterno; il secondo, del personaggio, ruotante intorno a un perno, fis-

sato nel gioco delle parti, destinato a ripetere ogni giorno gli stessi gesti, a ripetere per sempre lo stesso dramma. Massimo Bontempelli chiariva: "Insomma i personaggi sono le sole verità. Col personaggio l'umanità ha ritrovato l'inconfondibile, l'immodificabile, l'indistruttibile, l'eterno". La tensione dell'arte pirandelliana nasce però dall'altalena fra persona e personaggio, e dall'impossibilità dell'uomo a essere definitivamente l'una o l'altro. E per ripetere una distinzione cara ai primi esegeti di Pirandello a essere o "vita" o "forma".

L'arte pirandelliana si colloca però al di là di questa distinzione: e deriva direttamente dall'atteggiamento dell'autore verso i suoi personaggi. È stato notato che Pirandello mostra verso i suoi personaggi ostilità e astio, quasi destassero in lui ripugnanza. Ne mette in evidenza particolari sgradevoli, si accanisce nel descriverne le miserie fisiche e spirituali, li colloca in ambienti che, prima d'essere illuminati dalla luce della tragedia o della farsa, sono immersi in un ossessivo grigiore. E neppure sono vittime di un destino sociale, come presso i naturalisti, o di un destino religioso come in Verga. Essi, piuttosto, sembrano artefici della propria sventura, talvolta in modo consapevole e determinato. E poiché dall'esterno non possono attendersi riscatto e salvezza, ci appaiono irrimediabilmente dannati. Ma quale peccato stanno scontando? Una risposta penetrante ci viene offerta da Giacomo Debenedetti quando, alludendo al protagonista di *Vittoria delle formiche* che vive in uno stato di bislacca, ma serena solitudine, annota: "D'improvviso è diventato brutto, è andato a raggiungere la media dei suoi fratelli: davvero qualcosa di ripugnante è suppurato in lui. Ed è semplicemente successo che, da 'uomo solo' qual era, di qua dal mondo della convivenza umana con i suoi inevitabili confronti e giudizi, quell'individuo è decaduto – sia pur soltanto col pensiero e col rammarico – nella gazzarra cieca di quella convivenza. È voluto tornare a essere una *parte* nel *gioco delle parti*".

Questa nostalgia della "persona", dello stato di primitività dell'uomo, di ciò che non è ancora condizionato e contaminato dalla convivenza, costituisce il polo ideale dell'arte pirandelliana, quasi il "limite" esterno al quale lo scrittore si riporta per trovare i termini di riferimento della sua

realtà letteraria. Ma, come abbiamo detto, questo è soltanto il "limite" esterno: perché l'opera pirandelliana si svolge tutta intorno alla tematica del personaggio, e al suo modo di esistere. È attraverso la parola che si diventa personaggi. Infatti il connotato stilistico più evidente nell'opera pirandelliana è un dialogo fittissimo e incessante, che soltanto di rado lascia spazio alla contemplazione o all'azione.

I gesti hanno sempre una funzione dialettica; attraverso di loro i personaggi cambiano (forse solo apparentemente) la loro vita, o prendono coscienza di ciò che sono. Tuttavia questi gesti sono ridotti a momenti; la continuità è data dal dialogo, dal tentativo quasi esasperante di "farsi intendere", di uscire dalla solitudine attraverso la comunicazione. Un tipo di comunicazione particolare, misteriosamente frenata, che non raggiunge mai l'altro.

Il risvolto stilistico di questa situazione esistenziale sta nella natura "astratta", quasi senza riferimenti di tempo e di luogo, del linguaggio pirandelliano. Nonostante la sua derivazione veristica – e gli stretti legami culturali e sentimentali con la sua terra d'origine (quella Sicilia tanto presente nella prosa verghiana) – il linguaggio di Pirandello si avvale pochissimo degli elementi dialettali o gergali della lingua italiana corrente. Ogni personaggio sembra piuttosto avere elaborato una sua forma espressiva particolare, fatta di ripetizioni, di allusioni ammiccanti, di costruzioni sintattiche affannose che ubbidiscono a un ritmo interiore dei sentimenti piuttosto che alla convenzione della lingua parlata o scritta. Anche il linguaggio pirandelliano ci riporta alla tematica della solitudine: "l'uomo solo" parla per se stesso oppure per un interlocutore inesistente. Nonostante il "successo" che ha arriso alla sua opera, anche a Pirandello, come a tutti i grandi interpreti del nostro tempo, manca quel lettore fraterno e partecipe al quale si rivolgeva l'artista classico. Nel mondo della crisi anche lo scrittore è un "uomo solo".

« Il berretto a sonagli »

Con il titolo *'A birritta cu' i ciancianeddi*, testo in dialetto siciliano, questa commedia venne rappresentata per la pri-

ma volta il 27 giugno 1917 al Teatro Nazionale di Roma dalla Compagnia di Angelo Musco. È una delle ultime opere che Pirandello affida a una formazione dialettale. Nel 1918 fu pubblicata in lingua col titolo *Il berretto a sonagli* in "Noi e il mondo" dell'agosto-settembre.

Il punto di partenza, come accade spesso nel teatro pirandelliano, è una novella, *La verità*, scritta e pubblicata nel 1912. Ma, passando dalla forma narrativa a quella drammatica, il discorso si affina staccandosi quasi completamente dal bozzetto naturalistico per assumere un singolare significato emblematico. Al rozzo Tararà, vittima impotente di una situazione creatasi fuori di lui e costretto ad agire secondo le convenzioni imposte dalla società in cui vive, si sostituisce lo scrivano Ciampa, lucido nelle sue argomentazioni, perfettamente consapevole dei suoi atti e deciso a battersi perché le cose non si svolgano secondo norme alle quali si sente risolutamente estraneo. Due ragioni soprattutto gli impediscono di agire, una di carattere personale: il disperato desiderio di salvare comunque quel tanto di amore che gli è concesso, sia pure a mezzadria. L'altra è una ragione sociologica, "la sofisticazione della morale sessuale tradizionale" come la definisce Leonardo Sciascia, precisando: "Una condizione storica di vassallaggio sessuale delle popolazioni rurali nei riguardi del feudatario, del gabelloto, del soprastante, cui è da aggiungere l'aleatorio esercizio della patria potestà e tutela per le frequenti e lunghe assenze a causa del carcere e delle latitanze, hanno determinato nel tempo una situazione morale e sentimentale, un comportamento sociale, per cui l'illecito sessuale viene accettato da coloro che ne sono offesi – purché siano salve le apparenze – in una sfera di intatta spiritualità". A Ciampa dunque interessa soprattutto ristabilire queste apparenze: minaccia apertamente di uccidere entrambi gli adulteri, pur affermando la propria ripugnanza a tale soluzione, per provocare l'unica scappatoia che eviti il delitto senza macchiare indelebilmente la sua reputazione. "E così" dice ancora Sciascia "la castrofe è evitata, la sofisticazione accettata come soluzione: la soluzione 'per bene' che la borghesia dà ai propri conflitti, alle proprie inquietudini. Il comportamento di una società contadina 'eccentrica' trova la sua

normalità nella società borghese, dove persino la possibilità della catastrofe si spegne. È un po' il paradigma del mondo pirandelliano: dalla verità di Tararà alla consapevole lucida acuta sofisticazione di Ciampa."

Tra i molti interpreti di questa commedia vanno ricordati particolarmente Eduardo e Peppino De Filippo.

« La giara »

Il 9 luglio 1917 (dodici giorni dopo la precedente commedia) allo stesso Teatro Nazionale di Roma, con protagonista lo stesso Angelo Musco, andò in scena *'A giarra*, un atto unico scritto anch'esso in dialetto siciliano e pubblicato nel 1925 in lingua da R. Bemporad e F. La sua stesura precedeva però quella del *Berretto a sonagli* e la sua ritardata rappresentazione fu dovuta soltanto alle esigenze di repertorio di Musco.

Ricavata dall'omonima novella, scritta nel 1909 e tuttora annoverata tra le più famose, possiamo considerare anche questa commedia una gemma del teatro pirandelliano. È l'addio a una Sicilia estiva intrisa di colore e di folclore. È una commedia di sole, di canti e di risate; l'ultimo tuffo dello scrittore in una sorte di eden, ampiamente idealizzato, quasi arcadico, prima di iniziare l'esplorazione delle ossessioni che travagliano la coscienza. Le movenze sono quelle della farsa e farseschi sono i due personaggi principali: don Lolò e Zi' Dima. Il pretesto drammatico è singolarmente esile e sviluppato con estrema economia di mezzi: don Lolò si cova con gli occhi la sua bella giara, la giara improvvisamente si rompe, Zi' Dima dopo essersi fatto un po' pregare si cala nella giara e l'accomoda, ma quando si tratta di uscire non può. Don Lolò sentenza che se il gobbo per uscire la romperà, dovrà anche pagarla; Zi' Dima rifiuta e, fattasi accendere la pipa, si stende nella giara. Ciò fa infuriare don Lolò, che manda a spaccarsi contro un albero la giara, dalla quale il gobbo esce illeso.

La piacevole commedia ha avuto innumerevoli rappresentazioni: si ricorda un'edizione del 1954 al Piccolo Teatro di Milano con la regia di Giorgio Strehler, le scene di Lu-

ciano Damiani, protagonisti Tino Carraro e Romolo Valli. Dalla novella e dalla commedia lo stesso Pirandello trasse una trasposizione mimica per le musiche di Alfredo Casella, andata in scena il 19 novembre 1924 al Théâtre des Champs Elysées di Parigi, con la compagnia dei Ballets Suédois diretta da Rolf de Maré. La coreografia era di Jean Börlin, le scene e i costumi di Giorgio De Chirico. Il successo fu grande e l'opera rimase a lungo in repertorio, anche in forma di suite sinfonica.

« Il piacere dell'onestà »

Andò in scena per la prima volta, protagonista Ruggero Ruggeri, il 27 novembre 1917 al Teatro Carignano di Torino. La commedia fu poi pubblicata in "Noi e il mondo" del febbraio-marzo 1918. Recente è un'ottima interpretazione di Salvo Randone, e tra le molte rappresentazioni straniere ricordiamo quella di Charles Dullin al Théâtre de l'Atelier di Parigi il 12 dicembre 1922, che diede inizio alla fortuna pirandelliana sui palcoscenici francesi. In occasione del conferimento del premio Nobel all'Autore (1934), la commedia fu rappresentata al Regio Teatro Drammatico di Stoccolma.

Antonio Gramsci, che nel 1917 recensì lo spettacolo sull'"Avanti!", constatò "un crescendo di applausi, dovuto alla virtù di persuasione insita nel processo fantastico dell'intreccio". Insomma un successo. La commedia appartiene ancora alla prima fase della produzione drammatica pirandelliana – la fase cioè del paradosso, dell'anormalità – e tuttavia in essa già si avverte quel conflitto tra vita e forma, tra realtà e apparenza, che diventerà il tema centrale delle commedie più celebri e significative dello scrittore siciliano. La situazione iniziale – alla partenza c'è ancora una novella, *Tirocinio* – è tipica delle commedie pirandelliane di questo periodo e attesta l'esautoramento della morale sessuale tradizionale, mero involucro che rimane in piedi soprattutto a beneficio di altro. L'azione si svolge in una città dell'Italia centrale, ma è chiaro che l'indicazione topografica non vale: siamo ancora in Sicilia.

Agata, una ragazza di ottima famiglia, ha una relazione segreta con un marchese che vive separato dalla moglie. Ma ora il segreto sta per essere svelato: la ragazza è incinta e la società non tollererebbe certamente una violazione aperta al codice. Bisognerà trovare un marito di comodo che salvi le apparenze. Angelo Baldovino ha quanto occorre per giungere allo scopo: è povero, è un fallito e non gode di alcun credito. Sembrerebbe facile manovrarlo, ma Baldovino — ed è qui che la commedia scatta — vede l'occasione per "restaurare" con l'onore della ragazza anche il proprio, accingendosi a recitare sino in fondo la parte del marito integerrimo. Essendo una parte assunta con un preciso atto volontaristico, l'onestà diventa in lui una virtù assoluta.

"Egli sa che tutta la vita degli uomini e tutta la loro conoscenza del mondo è legata a un 'filo sottilissimo: la *regolarità* delle nostre esperienze'; e a questo filo appunto si aggrappa e alle forme della vita ad esso sospese cerca di dare un valore assoluto" scrive Antonio Di Pietro. Si arriva infine a questo paradosso: che Baldovino, quando gli altri gli fanno capire la situazione insostenibile in cui li ha messi la sua rigorosa onestà, accetta di apparire disonesto agli occhi del mondo, purché resti inattaccabile la sua onestà per chi sa come stanno realmente le cose. E Agata comprende come egli sia, nel piccolo mondo che la circonda, l'unica vera figura umana.

È un finale che può apparire viziato di sentimentalismo, ma "più che la episodica, aneddotica, colorita descrizione dei modi con cui il protagonista acquista il gusto dell'onestà, la commedia ci offre, in primo piano, la sua dialettica" (Silvio D'Amico).

La scaltrezza con cui la commedia è condotta, e anche la grossa parte che essa offre a un attore dotato di personalità e di risorse, hanno assicurato al *Piacere dell'onestà* un posto permanente nei repertori italiani e stranieri.

Bibliografia

Diamo, qui di seguito, un elenco delle prime edizioni delle opere di Pirandello; per le commedie diamo anche le indicazioni della prima rappresentazione. Tutte le opere di Pirandello sono ristampate nei "Classici Contemporanei Italiani" di Mondadori. Per una bibliografia completa delle opere di Pirandello, rimandiamo a Manlio Lo Vecchio Musti, *Bibliografia di Pirandello*, Mondadori, Milano 1937. Per gli scritti su Pirandello, oltre alle opere fondamentali, valga l'indicazione di alcuni tra gli scritti più recenti, che esemplificano l'attuale orientamento critico. Una completa bibliografia degli scritti su Pirandello è quella di Alfredo Barbina, *Bibliografia della critica pirandelliana, 1889-1961*, Firenze 1967.

PRIME EDIZIONI DELLE RACCOLTE DI NOVELLE

Amori senza amore, Stabilimento Bontempelli Editore, Roma 1894.

Beffe della morte e della vita, Lumachi, Firenze 1902 (I serie) e 1903 (II serie).

Quand'ero matto, Streglio, Torino 1902.

Bianche e nere, Streglio, Torino 1904.

Ermes bifronte, Treves, Milano 1906.

La vita nuda, Treves, Milano 1911.

Terzetti, Treves, Milano 1912.

Le due maschere, Quattrini, Firenze 1914.

La trappola, Treves, Milano 1915.

Erba del nostro orto, Studio Editoriale Lombardo, Milano 1915.

E domani, lunedì, Treves, Milano 1917.

Un cavallo nella luna, Treves, Milano 1918.

Berecche e la guerra, Facchi, Milano 1919.

Il carnevale dei morti, Battistelli, Firenze 1919.

Dal 1922 inizia la raccolta delle *Novelle per un anno*, edita da R. Bemporad e F. e Mondadori, in 15 volumi, di cui diamo qui di seguito i titoli e le date delle prime edizioni,

tenendo presente che si riferiscono tutte alle edizioni R. Bemporad e F., che sono le prime ad uscire, salvo quelle degli ultimi due volumi, editi solamente presso Mondadori. *Scialle nero*, 1922; *La vita nuda*, 1922; *La valleggrata*, 1922; *L'uomo solo*, 1922; *La mosca*, 1923; *In silenzio*, 1923; *Tutt'e tre*, 1924; *Dal naso al cielo*, 1925; *Donna Mimma*, 1925; *Il vecchio dio*, 1926; *La giara*, 1928; *Il viaggio*, 1928; *Candelora*, 1928; *Berecche e la guerra*, 1934; *Una giornata*, 1937.

PRIME EDIZIONI DELLE POESIE

Mal giocondo, Libreria Internazionale Lauriel di Carlo Clausen, Palermo 1889.

Pasqua di Gea, Libreria Editrice Galli, Milano 1891.

Pier Gudrò, Enrico Voghera, Roma 1894.

Elegie renane, Unione Cooperativa Editrice, Roma 1895.

Zampogna, Società Editrice Dante Alighieri, Roma 1901.

Scamandro, Tipografia Roma di Arnani e Stein, Roma 1909.

Fuor di chiave, Formiggini, Genova 1912.

Elegie romane (traduzione da Goethe), Giusti, Livorno 1896.

PRIME EDIZIONI DEI SAGGI

Arte e scienza, W. Modes Libraio Editore, Roma 1908.

L'umorismo, R. Carabba, Lanciano 1908.

PRIME EDIZIONI DEI ROMANZI

L'esclusa, in "La tribuna", giugno-agosto 1901; poi presso Treves, Milano 1908.

Il turno, Giannotta, Catania 1902.

Il fu Mattia Pascal, in "La nuova antologia", aprile-giugno 1904; poi edito da "La nuova antologia", Roma 1904.

Suo marito, Quattrini, Firenze 1911; fu ripubblicato poi col titolo *Giustino Roncella nato Boggìolo*.

I vecchi e i giovani, in "Rassegna contemporanea", gennaio-novembre 1909; poi presso Treves, Milano 1913.

Si gira, in "La nuova antologia", giugno-agosto 1915; poi presso Treves, Milano 1916; in seguito venne ripubbli-

- cato col titolo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, R. Bemporad e F., Firenze 1925.
- Uno, nessuno e centomila*, in "La fiera letteraria", 1925-26; poi presso R. Bemporad e F., Firenze 1926.

PRIME EDIZIONI E PRIME RAPPRESENTAZIONI
DELLE OPERE TEATRALI

- La morsa* (col titolo *L'epilogo*), pubblicata in "Ariel", 20 marzo 1898; poi presso R. Bemporad e F., Firenze 1926; rappresentata a Roma, Teatro Metastasio, dalla compagnia "Teatro minimo", diretta da Nino Martoglio, 9 dicembre 1910.
- Lumie di Sicilia*, pubblicata in "La nuova antologia", 16 marzo 1911; poi presso Treves, Milano 1920; rappresentata a Roma, Teatro Metastasio, dalla compagnia "Teatro minimo", diretta da Nino Martoglio, 9 dicembre 1910.
- Il dovere del medico*, pubblicata in "Noi e il mondo", gennaio 1912; poi presso R. Bemporad e F., Firenze 1926; rappresentata a Roma, Sala Umberto I, dalla compagnia "Teatro per tutti", diretta da Lucio D'Ambra e Achille Vitti, 20 giugno 1913.
- Cecè*, pubblicata in "La lettura", ottobre 1913; poi presso R. Bemporad e F., Firenze 1926; rappresentata a S. Pellegrino, Teatro del Casino, dalla compagnia Armando Falconi, 10 luglio 1920.
- Se non così*, pubblicata in "La nuova antologia", gennaio 1916; poi (col titolo *La ragione degli altri*) presso Treves, Milano 1917; rappresentata a Milano, Teatro Manzoni, dalla compagnia Stabile Milanese, diretta da Marco Praga, 19 aprile 1915.
- All'uscita*, pubblicata in "La nuova antologia", novembre 1916; poi presso Treves, Milano 1917; rappresentata a Roma, Teatro Argentina, dalla compagnia Lamberto Picasso, 22 settembre 1922.
- Pensaci, Giacomino!*, pubblicata in "Noi e il mondo", aprile-giugno 1917; poi presso Treves, Milano 1918; rappresentata a Roma, Teatro Nazionale, dalla compagnia Angelo Musco (tradotta in siciliano dallo stesso Pirandello), 10 luglio 1916.
- Liolà* (testo in siciliano), pubblicata da Formiggini, Roma

- 1917; rappresentata a Roma, Teatro Argentina, dalla compagnia Angelo Musco, 4 novembre 1916.
- Cost'è (se vi pare)*, pubblicata in "La nuova antologia", 1-16 gennaio 1918; poi presso Treves, Milano 1918; rappresentata a Milano, Teatro Olimpia, dalla compagnia Virgilio Talli, 18 giugno 1917.
- La patente*, pubblicata nella "Rivista d'Italia", 31 gennaio 1918; poi presso Treves, Milano 1920; rappresentata a Roma, Teatro Argentina, dalla compagnia "Teatro Mediterraneo", diretta da Nino Martoglio (tradotta in siciliano dallo stesso Pirandello), 19 febbraio 1919.
- Il piacere dell'onestà*, pubblicata in "Noi e il mondo", febbraio-marzo 1918; poi presso Treves, Milano 1918; rappresentata a Torino, Teatro Carignano, dalla compagnia Ruggero Ruggeri, 27 novembre 1917.
- Il berretto a sonagli*, pubblicata in "Noi e il mondo", agosto-settembre 1918; poi presso Treves, Milano 1920; rappresentata a Roma, Teatro Nazionale, dalla compagnia Angelo Musco (tradotta in siciliano dallo stesso Pirandello), 27 giugno 1917.
- Il giuoco delle parti*, pubblicata in "La nuova antologia", 1-16 gennaio 1919; poi presso Treves, Milano 1919; rappresentata a Roma, Teatro Quirino, dalla compagnia Ruggero Ruggeri, 6 dicembre 1918.
- L'uomo, la bestia e la virtù*, pubblicata in "Comoedia", 10 settembre 1919; poi presso R. Bemporad e F., Firenze 1922; rappresentata a Milano, Teatro Olimpia, dalla compagnia Antonio Gandusio, 2 maggio 1919.
- Ma non è una cosa seria*, pubblicata da Treves, Milano 1919; rappresentata a Livorno, Teatro Rossini, dalla compagnia Emma Gramatica, 22 novembre 1918.
- Tutto per bene*, pubblicata da R. Bemporad e F., Firenze 1920; rappresentata a Roma, Teatro Quirino, dalla compagnia Ruggero Ruggeri, 2 marzo 1920.
- L'innesto*, pubblicata da Treves, Milano 1921; rappresentata a Milano, Teatro Manzoni, dalla compagnia Virgilio Talli, 29 gennaio 1919.
- Come prima, meglio di prima*, pubblicata da R. Bemporad e F., Firenze 1921; rappresentata a Venezia, Teatro Goldoni, dalla compagnia Ferrero-Celli-Paoli, 24 marzo 1920.
- Sei personaggi in cerca d'autore*, pubblicata da R. Bempo-

- rad e F., Firenze 1921; rappresentata a Roma, Teatro Valle, dalla compagnia Niccodemi, 10 maggio 1921.
- Enrico IV*, pubblicata da R. Bemporad e F., Firenze 1922; rappresentata a Milano, Teatro Manzoni, dalla compagnia Ruggero Ruggeri, 24 febbraio 1922.
- La signora Morli, una e due*, pubblicata da R. Bemporad e F., Firenze 1922; rappresentata a Roma, Teatro Argentina, dalla compagnia Emma Gramatica, 12 novembre 1920.
- Vestire gli ignudi*, pubblicata da R. Bemporad e F., Firenze 1923; rappresentata a Roma, Teatro Quirino, dalla compagnia Maria Melato, 14 novembre 1922.
- La vita che ti diedi*, pubblicata da R. Bemporad e F., Firenze 1924; rappresentata a Roma, Teatro Quirino, dalla compagnia Alda Borelli, 12 ottobre 1923.
- Sagra del Signore della Nave*, pubblicata nel "Convegno", 30 settembre 1924; poi presso R. Bemporad e F., Firenze 1925; rappresentata a Roma, Teatro Odescalchi, dalla compagnia "Teatro d'arte", diretta da Pirandello, 4 aprile 1925.
- Ciascuno a suo modo*, pubblicata da R. Bemporad e F., Firenze 1924; rappresentata a Milano, Teatro dei Filodrammatici, dalla compagnia Niccodemi, 22 maggio 1924.
- L'altro figlio*, pubblicata da R. Bemporad e F., Firenze 1925; rappresentata a Roma, Teatro Nazionale, dalla compagnia Raffaello e Garibalda Niccoli (tradotta in vernacolo toscano da F. Paolieri), 23 novembre 1923.
- La giara*, pubblicata da R. Bemporad e F., Firenze 1925; rappresentata a Roma, Teatro Nazionale, dalla compagnia Angelo Musco (tradotta in siciliano dallo stesso Pirandello), 9 luglio 1917.
- L'imbecille*, pubblicata da R. Bemporad e F., Firenze 1926; rappresentata a Roma, Teatro Quirino, dalla compagnia Alfredo Sainati, 10 ottobre 1922.
- L'uomo dal fiore in bocca*, pubblicata da R. Bemporad e F., Firenze 1926; rappresentata a Roma, Teatro degli Indipendenti, dalla compagnia degli "Indipendenti", diretta da Anton Giulio Bragaglia, 21 febbraio 1923.
- Diana e la Tuda*, pubblicata da R. Bemporad e F., Firenze 1927; rappresentata a Zurigo, Schauspielhaus, 20 novembre 1926 (traduzione tedesca di Hans Feist); prima

- rappresentazione italiana a Milano, Teatro Eden, "Compagnia Pirandello", 14 gennaio 1927.
- L'amica delle mogli*, pubblicata da R. Bemporad e F., Firenze 1927; rappresentata a Roma, Teatro Argentina, dalla "Compagnia Pirandello", 28 aprile 1927.
- La nuova colonia*, pubblicata da R. Bemporad e F., Firenze 1928; rappresentata a Roma, Teatro Argentina, dalla "Compagnia Pirandello", 24 marzo 1928.
- Bellavita*, pubblicata in "Il secolo XX", luglio 1928; poi presso Mondadori, Milano 1937; rappresentata a Milano, Teatro Eden, dalla compagnia Almirante-Rissone-Tofano, 27 maggio 1927.
- Liola* (testo italiano), pubblicata da R. Bemporad e F., Firenze 1928; rappresentata a Milano, Teatro Nuovo, dalla compagnia Tofano-Rissone-De Sica, 8 giugno 1942.
- Sogno (ma forse no)*, pubblicata in "La lettura", ottobre 1929; poi presso Mondadori, Milano 1936; rappresentata a Lisbona, Teatro Nacional, 22 settembre 1931 (traduzione portoghese di Caetano de Abreu Beirão); prima rappresentazione italiana a Genova, Teatro Giardino d'Italia, compagnia Filodrammatica del Gruppo Universitario di Genova, 10 dicembre 1937.
- O di uno o di nessuno*, pubblicata da R. Bemporad e F., Firenze 1929; rappresentata a Torino, Teatro di Torino, dalla compagnia Almirante-Rissone-Tofano, 4 novembre 1929.
- Lazzaro*, pubblicata da Mondadori, Milano 1929; rappresentata a Huddersfield, Theater Royal, 9 luglio 1929 (traduzione inglese di C. K. Scott Moncrieff); prima rappresentazione italiana a Torino, Teatro di Torino, compagnia Marta Abba, 7 dicembre 1929.
- Questa sera si recita a soggetto*, pubblicata da Mondadori, Milano 1930; rappresentata a Koenigsberg, Neues Schauspielhaus, 25 gennaio 1930 (traduzione tedesca di Harry Kahn); prima rappresentazione italiana a Torino, Teatro di Torino, Compagnia appositamente costituita diretta da Guido Salvini, 14 aprile 1930.
- Come tu mi vuoi*, pubblicata da Mondadori, Milano 1930; rappresentata a Milano, Teatro dei Filodrammatici, dalla compagnia Marta Abba, 18 febbraio 1930.
- I giganti della montagna*, pubblicata: il I atto in "La nuo-

- va antologia", 16 dicembre 1931; il II atto in "Quadrante", novembre 1934; poi, completa, presso Mondadori, Milano 1938; rappresentata a Firenze, Giardino di Boboli, dal Complesso Artistico diretto da Renato Simoni, 5 giugno 1937.
- Trovarsi*, pubblicata da Mondadori, Milano 1932; rappresentata a Napoli, Teatro dei Fiorentini, dalla compagnia Marta Abba, 4 novembre 1932.
- Quando si è qualcuno*, pubblicata da Mondadori, Milano 1933; rappresentata a Buenos Ayres, Teatro Odeon, 20 settembre 1933 (traduzione spagnola di Homero Guglielmini); prima rappresentazione italiana a San Remo, Teatro del Casino Municipale, compagnia Marta Abba, 7 novembre 1933.
- La favola del figlio cambiato*, pubblicata, con la musica di Malipiero, da Ricordi, Milano 1933; rappresentata a Braunschweig, Landtheater, 13 gennaio 1934 (traduzione tedesca di Hans Redlich); prima rappresentazione italiana a Roma, Teatro Reale dell'Opera, 24 marzo 1934.
- Non si sa come*, pubblicata da Mondadori, Milano 1935; rappresentata a Praga, Teatro Nazionale, 19 dicembre 1934 (traduzione ceca di Venceslao Jiřina); prima rappresentazione italiana a Roma, Teatro Argentina, compagnia Ruggero Ruggeri, 13 dicembre 1935.
- Pari* (incompiuta), pubblicata nell'*Almanacco Letterario Bompiani*, Milano 1938.

SULLA VITA DI PIRANDELLO

- F. Vittore Nardelli: *L'uomo segreto: vita e croci di Luigi Pirandello*, Mondadori, Milano 1932.
- Ferdinando Pasini: *Pirandello nell'arte e nella vita*, Padova 1937.
- Gaspere Giudice: *Luigi Pirandello*, U.T.E.T., Torino 1963.

SULL'OPERA DI PIRANDELLO

- Giuseppe Antonio Borgese: in *La vita e il libro. Saggi di letteratura e di cultura contemporanea*, Bocca, Torino 1910.
- Francesco Flora: in *Dal romanticismo al futurismo*, Porta, Piacenza 1921.

- Adriano Tilgher: in *Voci del tempo. Profili di letterati e filosofi contemporanei*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma 1921.
- Giuseppe Prezzolini: *Luigi Pirandello* in *L'Italia che scrive*, VIII, 1922.
- Pietro Pancrazi: *Luigi Pirandello* in *Scrittori italiani del 900*, Laterza, Bari 1924.
- Silvio D'Amico: *Ideologia di Pirandello* in "Comoedia", XI, 1927.
- Piero Gobetti: in *Opera critica II*, Edizione del Baretto, Torino 1927.
- Ferdinando Pasini: *Luigi Pirandello (come mi pare)*, La Vedetta Italiana, Torino 1927.
- Attilio Momigliano: *Luigi Pirandello* in *Impressioni di un lettore contemporaneo*, Milano 1928.
- G. Battista Angioletti: in *Scrittori d'Europa. Critiche e polemiche*, Libri d'Italia, Milano 1928.
- Camillo Pellizzi: *Pirandello maggiore e minore* in *Le lettere italiane del nostro secolo*, Libri d'Italia, Milano 1929.
- Italo Siciliano: *Il teatro di Pirandello, ovvero dei fasti dell'artificio*, Bocca, Torino 1929.
- Giuseppe Ravagnani: *Luigi Pirandello* in *I contemporanei* (vol. I), Bocca, Torino 1930.
- "Quadrivio", 18 novembre 1934.
- Corrado Alvaro: *Pirandello premio Nobel 1934* in "La nuova antologia", 16 novembre 1934 e in "Quadrivio", 18 novembre 1934.
- Elio Vittorini: in "Ateneo Veneto", X, 1934.
- Arnaldo Bocelli: *Appunti su Pirandello* in "Brescia", XII, 1934.
- Benjamin Crémieux: *Luigi Pirandello* in "Nouvelle revue française", 1937.
- "Dramma", 1 gennaio 1937.
- Massimo Bontempelli: in *Pirandello, Leopardi, D'Annunzio*, Bompiani, Milano 1937.
- Almanacco Letterario Bompiani*, Milano 1938.
- Manlio Lo Vecchio Musti: *L'opera di Luigi Pirandello*, Torino 1939.
- Renato Simoni: *Luigi Pirandello* in *Confederazione fascista. Celebrazioni siciliane*, Urbino 1940.
- Antonio Di Pietro: *Luigi Pirandello*, Marzorati, Milano 1941.

- Mario Alicata: *I romanzi di Pirandello* in "Primato", I, V, 1941.
- Pietro Pancrazi: *Luigi Pirandello* in *Scrittori d'oggi*, Laterza, Bari 1942.
- Mario Sansone: *Critica e poetica di Luigi Pirandello* in "Antico e nuovo", I, 1945.
- Benedetto Croce: *Luigi Pirandello* in *Letteratura della nuova Italia* (vol. VI), Laterza, Bari 1945.
- Massimo Bontempelli: *Pirandello o del candore* in *Introduzioni e discorsi* (36-42), ed. IV, Bompiani, Milano 1945.
- Giacomo Debenedetti: "Una giornata" di *Pirandello* in *Saggi critici*, Edizioni del Secolo, Roma 1945.
- Arminio Janner: *Luigi Pirandello*, La Nuova Italia, Firenze 1948.
- Giuseppe Petronio, *Pirandello novelliere e la crisi del realismo*, Edizioni Lucentia, Lucca 1950.
- Leonardo Sciascia: *Pirandello e il pirandellismo*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta 1953.
- Luigi Russo: *Luigi Pirandello* in *Ritratti e disegni storici*, Laterza, Bari 1953.
- Carlo Salinari: *Lineamenti del mondo ideale di Pirandello* in "Società", giugno 1957.
- Vito Fazio Almaier: *Il problema Pirandello* in "Belfagor", gennaio 1957.
- G. Battista Angioletti: *Luigi Pirandello narratore e drammaturgo*, Edizioni Radio Italiana, Torino 1958.
- Luigi Ferrante: *Luigi Pirandello*, Parenti, Firenze 1958.
- Filippo Puglisi: *L'arte di Luigi Pirandello*, Casa Editrice G. D'Anna, Messina-Firenze 1958.
- Carlo Salinari: in *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Feltrinelli, Milano 1960.
- Leonardo Sciascia: *Pirandello e la Sicilia*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta 1961.
- Salvatore Battaglia: *La narrativa di Luigi Pirandello* in "Veltro", novembre-dicembre 1961.
- Renato Barilli: *La poetica di Pirandello e Le novelle di Pirandello* in *La barriera del naturalismo. Studi sulla narrativa italiana contemporanea*, U. Mursia & C., Milano 1964.
- Benvenuto Terracini: in *Analisi stilistica: teoria, storia, problemi*, Feltrinelli, Milano 1966.

Giuseppe Giacalone: *Luigi Pirandello*, La Scuola, Brescia 1966.

Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani: *Atti del congresso*, Le Monnier, Firenze 1967.

Luigi Personè: *Luigi Pirandello in Scrittori italiani moderni e contemporanei*, Le Monnier, Firenze 1968.

Alcuni giudizi critici

Adriano Tilgher

In Studi sul teatro contemporaneo (1923) Adriano Tilgher esponeva compiutamente la sua teoria sull'arte e sul teatro. Parimenti impostava il problema critico dell'arte pirandelliana, fondato sull'antitesi fra Vita e Forma. Stralciamo un brano significativo.

L'antitesi è perciò la legge fondamentale di quest'arte. L'inversione dei comuni ordinarii abituali rapporti della vita trionfa sovrana. Fra le commedie, *Pensaci, Giacomino!* svolge il motivo del marito che riconduce a viva forza presso la moglie il giovane amante di lei; *L'uomo, la bestia e la virtù*, al contrario, il motivo dell'amante che riconduce a viva forza il marito nel talamo coniugale; *Ma non è una cosa seria*, il motivo del matrimonio antidoto contro il pericolo del matrimonio; e fra le novelle, *Da sé*, il motivo del morto che se ne va con le sue gambe al cimitero godendo di tante cose di cui né vivi né morti si accorgono e godono; *Nenè e Nintì*, il motivo di due orfanelli che sono la causa della rovina di tutta una serie di patrigni e matrigne; *Canta l'epistola*, il motivo di un duello mortale causato dall'estirpazione di un filo d'erba; *Il dovere del medico*, il motivo del medico che per dovere lascia che il malato affidatogli muoia dissanguato; *Prima notte*, il motivo di due coniugi che la passano piangendo sulle tombe l'una del fidanzato, l'altro della prima moglie; *L'illustre estinto*, il motivo di un illustre estinto sepolto di notte e di nascosto come un cane mentre al suo posto un ignoto riceve onori regali, e basta, ché non si finirebbe più di esemplificare.

Dualismo della Vita e della Forma o Costruzione; necessità per la Vita di calarsi in una Forma ed impossibilità di esaurirvisi: ecco il motivo fondamentale che sottostà a tutta l'opera di Pirandello e le dà una ferrea unità e organicità di visione.

Ciò basta da solo a far comprendere di quanta freschissima attualità sia l'opera di questo nostro scrittore. Tutta la filosofia moderna da Kant in poi sorge sulla base di questa in-

tuizione profonda del dualismo tra la Vita, che è spontaneità assoluta, attività creatrice, slancio perenne di libertà, creazione continua del nuovo e del diverso, e le Forme o Costruzioni o schemi che tendono a rinserrarla in sé, schemi che la Vita, di volta in volta, urtandovi contro, infrange dissolve fluidifica per passare più lontano, creatrice infaticata e perenne. Tutta la storia della filosofia moderna non è che la storia dell'approfondirsi del conquistarsi del chiarificarsi a se medesima di questa intuizione fondamentale. Agli occhi di un artista che di questa intuizione viva – è il caso di Pirandello – la realtà appare nella sua stessa radice profondamente drammatica, e l'essenza del dramma è nella lotta fra la primigenia nudità della vita e gli abiti o maschere di cui gli uomini pretendono, e debbono necessariamente pretendere, di rivestirla. *La vita nuda, Maschere nude*. I titoli stessi delle opere sono altamente significativi.

Corrado Alvaro

Quando Pirandello conseguì nel 1934 il Premio Nobel, Corrado Alvaro scrisse per "La nuova antologia", 16 novembre 1934, un articolo – che riportiamo quasi per intero – dal titolo Pirandello, Premio Nobel 1934. È un articolo che contribuisce ad avvicinarci alla personalità artistica e umana dello scrittore siciliano.

La sua lingua, al principio ripicchiata e di vocabolario, diviene nel meglio della sua opera un modo d'esprimersi naturale, come si esprimono gli elementi nella luce; le sue manie a un certo punto investono l'uomo e divengono rimpianti di angeli decaduti, incubi, segni del destino. Tanto è vero che non c'è grande poeta senza idee fisse.

Non è chiara ancora la trasmutazione dei valori nell'arte pirandelliana; non è chiara l'operazione per cui i suoi personaggi provinciali, vestiti di nero, divengono i rappresentanti d'un mondo borghese preso dalla vertigine del mutamento d'un'epoca. E non è chiaro come la grossa farsa paesana torna con lui, a una data temperatura, al modello d'una commedia classica. V'è in lui una forza, più che governata, primordiale, un risentimento atavico di destini umani; sol-

tanto un provinciale che serbi i sogni e gl'ideali del fanciullo di provincia verso un mondo più alto e più puro, verso l'astrazione e i concetti, poteva operare la trasmutazione dell'arte pirandelliana per la quale, nelle esplicazioni maggiori, non si può parlare quasi d'altro che d'una forza di convinzione e d'una qualità di fede. Il suo segreto e la sua forza stanno in quello che credette fanciullo e uomo giovane, nei suoi stessi pregiudizi: nell'eredità insomma del suo ceppo borghese, nel doloroso decoro dei borghesi di provincia, nel loro sacrificio oscuro, nella loro facoltà di ammirare e di credere, perfino in una certa dose di malignità e di cattiveria, di emulazione, di orgoglio e di culto delle apparenze, d'ideali e d'impulsi segreti pei quali alla fine, giunti alla scoperta del mondo, ne rifuggono inorriditi, poiché lo immaginano sempre più alto e più nobile. La rivolta di Pirandello davanti ad alcuni fatti non ha più che queste ragioni e spinte. Egli appartiene a una classe che ha una storia di ideali e di sacrifici. Sulle prime, la stessa società di cui Pirandello ha fatto la storia è saltata in piedi indignata, quasi quanto sono indignati i suoi personaggi di scoprirsi sul palcoscenico. Essi credono alla purità e all'onestà, hanno diviso il mondo in bene e in male, e questi limiti non li hanno mai aboliti; credono in una verità assoluta e incontrovertibile, ciascuno ha in sé il suo odio e il suo giudice; lottano contro la malignità umana che strappa loro gli ultimi schermi e le ultime povere e dignitose apparenze, si confessano a un certo punto con dolore; vorrebbero essere ben alti, ben grandi, ben puri; anche se non v'è posto ad altezza e a grandezza. Vorrebbero che vi si credesse ancora. Quando il Padre, nei *Sei personaggi*, comincia a narrare di sé, lo fa quasi in sogno; in genere, nell'opera pirandelliana, quando l'uomo comincia a raccontare di sé ad alta voce scopre quale è veramente egli stesso: la colpa, il peccato, l'orrore, sentimenti ben forti nell'opera dello scrittore, prendono consistenza come una lastra fotografica al reagente degli acidi: è il definirsi, che uccide gli uomini; l'atto della parola diviene una forma di confessione e di espiatione; i drammi si compiono parlando; fino a quando tutto rimane sepolto nel fondo della coscienza, è ancora increato e ingiudicato, e l'uomo è tranquillo; parlando, l'uomo crea e foggia se stesso, stabilisce

il suo destino. Per arrivare a questo, occorreva uno scrittore penetrato di tanti elementi indefiniti della coscienza, colpito dagli stessi pregiudizi che tessono il destino degli eroi dei drammi antichi e che fanno il fondo della psicologia popolare, della sua giustizia e delle sue leggi oscure. L'uomo s'inventa e si scopre parlando...

Pirandello coglie esattamente questo momento, prima ancora che quindici anni di critica e di fatti compiano l'opera: la sua apparizione sull'orizzonte del teatro ha questo valore annunziatore. Davanti allo smarrimento di se stessi e al crepuscolarismo, la stracca commedia di salotto diventa in Pirandello ancora capace di reazioni: l'uomo vi si rivolta come un disperato eroe, la revisione dei valori convenzionali e la ricerca d'una leva morale divengono fin troppo acute. Alla fine, l'individuo in giacchetta potrebbe portare un peplo di tragedia: può di nuovo uccidere, cioè offendere, affermare il valore d'una verità fondamentale, d'un fatto morale e d'una coscienza. Nel dramma borghese tutto finiva fatalmente nel suicidio. Il valore dell'apporto pirandelliano alla rappresentazione del costume è in una specie d'intuizione della società nuova; i suoi personaggi si possono ridurre a una sola espressione e a un solo atteggiamento: la reazione a tutto quello che nella società è senza più contenuto vitale, un cammino a ritroso dagli appetiti agli istinti. Uccidere diventa in Pirandello la sanzione dell'istinto, la voce del sangue, il ritorno dell'uomo a una fatalità umana e a una legge. Una delle vie per cui opera Pirandello è l'amletismo; tutti i suoi personaggi hanno in sé qualcosa di Amleto, e tra questi un discendente diretto è il suo *Enrico IV*. Come Amleto, i suoi personaggi, in un mondo di tradizioni consunte, portano qualcosa di essenziale, e il sapore della morte, e il demone del pensiero in confronto con la debolezza della volontà. Anche in Pirandello appare la demenza come una via per riguadagnare il senso della personalità umana, e qualcosa di fatale che supera la stessa personalità e volontà dell'uomo. Siamo, cioè, al ritorno d'una verità e d'un valore morale di sentimenti, ritorno tanto insopprimibile, connaturato quasi all'essenza umana, da manifestarsi con la violenza con cui si manifestò nel dramma greco. A un certo

punto le leggi morali acquistano la violenza dell'istinto, e colpiscono ciecamente come colpiva il destino.

Si apre così il sipario sull'anima dell'età nuova, degli uomini nuovi.

Massimo Bontempelli

Un contributo fondamentale alla comprensione e alla definizione dell'arte pirandelliana fu dato da Massimo Bontempelli. Dal discorso commemorativo pronunciato il 17 gennaio 1937 e raccolto nel volume Introduzioni e discorsi, Bompiani, Milano 1945, riportiamo alcuni brani significativi.

Luigi Pirandello si affacciò anima candida alla vita e alla intelligenza delle cose, in uno dei tempi meno candidi che si possano immaginare. L'ultimo quarto dell'Ottocento è un tempo in cui la qualità principale è l'abilità, che anch'essa è lontana al possibile dal candore. Volendoci stringere nel campo dell'arte, dei maggiori di quel tempo il solo Verga era un elementare. Anche a scendere di qualche anno sarebbe confusione credere Pascoli un candido: Pascoli è un composito.

Quel tempo, con gli anni che lo seguono fino alla guerra d'Europa, segna la fine del mondo romantico, nato diciannove secoli prima. E nell'opera di Pirandello il mondo romantico e le sue postreme deduzione si distruggono fino all'ultima cellula.

Di qua dal mondo che Pirandello ha denudato – ecco la denuncia – la compagine umana non può trovare che la distruzione totale, o il ricominciamento. Ricominciare, dai primi elementi. Ma ricominciare carichi delle esperienze assorbite e dimenticate.

[...]

Ma per ricominciare con onestà occorre vedere chiaro intorno a sé, rendersi conto delle condizioni raggiunte dalla conoscenza umana; e, a costo di tutto (ecco lo spirito candido) a costo di tutto “denunciare le conseguenze”.

Per potere far questo, l'arte di Pirandello comincia subito, d'istinto, con un atto audace. Egli non sceglie i suoi personaggi. Quasi tutta l'arte narrativa e teatrale prima di lui

s'era aggirata intorno alle individualità tipiche, era una messa in valore di persone, dall'immancabile protagonista giù per una gerarchia bene stabilita di caratteri. Questa scelta e misurazione e giudicamento senza appello era il lavoro fondamentale dello scrittore.

Pirandello non ha scelto. Ha messo le mani in mezzo a un groviglio di gente e ha tirato su come con le reti, uomini e donne a grappoli. Era quella la piccola borghesia della fine dell'Ottocento, margine d'una più grossa borghesia in dissoluzione. Come non li ha scelti, così non li ha giudicati, non ha voluto valutarne le tendenze e le credenze individuali: un più vasto giudizio aveva egli da preparare. Li ha presi come venivano e come stavano, ha mostrato di accettare le loro leggi, convenzioni, mediocri costumi, la loro abbandonata incapacità. L'umanità del mondo pirandelliano è veramente – per servirmi d'una parola venuta in grande uso alcuni anni più tardi, cioè con la guerra – “massa”.

Tuttavia massa non puoi chiamarla.

Questa parola “massa” è carica di energia. È spaventosa. Dà un senso di forza cieca. La massa, piena di forza e tutta in sé coesa, è priva di volontà possibile, di ansia. Occorre un volere che la superi a farle da motore, che tutta unita la scagli a un fine, ad aprire varchi, a sommuovere; lui le dà le sue leggi nuove, le sue convenzioni. La guerra ci ha insegnato l'espressione “massa di manovra”.

Invece l'umanità in cui Pirandello ha affondato le mani fin da principio, per farsene materia alla creazione d'un mondo suo proprio, non era se non un groviglio che si sente vivere; non massa, e quasi neppure folla: non incapace di ansie, ma nuda di energie. In ognuno – perché quel groviglio è pur fatto di tanti “ognuno” – suppure una certa dose di piccola volontà, ma piuttosto che volontà è voglia, e manca di direzione; nel tutto non c'è quel tanto di coesione da farlo diventare peso di manovra in mano a un volere.

[...]

Se voi leggete specialmente i primi volumi dei racconti, quel mondo di stanzucce, scialletti, lettini di ferro, spalle strette, finestre sul vicolo, luci stentate, anime chine, piccole croci, vi pare un mondo già pronto per l'ultimo respiro e che senza spostare niente basti un piccolo tocco per farne un cimitero.

In realtà tutte quelle persone non sono affatto pronte alla morte, penano perché non si sentono abbastanza vive. Il dramma pirandelliano è già dai principii, e sarà sempre, proprio questo: la rappresentazione del primo movimento in cui nasce la vita; quella smania per cui basta che tu getti un po' d'acqua sopra un po' di terra, e in breve ecco un brulicare di vite vegetali e animali che stavano ansiose in un angolo dell'increato ad aspettare.

Diego Fabbri

Al "Congresso internazionale di studi pirandelliani", tenutosi a Venezia nell'ottobre 1961, Diego Fabbri presentava una comunicazione su "Pirandello poeta drammatico", dalla quale stralciamo un brano significativo.

In fondo quel che Pirandello stima e rispetta e ama di più nel teatro è il pubblico, quel pubblico che vede, osserva, analizza ogni sera, di cui studia e rispetta le reazioni, quel pubblico che non riesce mai ad offenderlo anche quando lo contrasta e gli si oppone. Sul palcoscenico, in fondo, Pirandello potrebbe fare tutto da solo: l'autore come lo fa, ma anche l'attore, e il regista; e dello scenografo, dopo tutto, che bisogno c'è perché accada quel che lui, l'autore, vuol fare accadere? Gli basta un palcoscenico nudo e un po' di luce... Ma il pubblico no, quello non se lo può creare, non lo può in nessun modo sostituire, e non lo può — e non lo vuole — nemmeno influenzare. Io e il pubblico siamo già il teatro, sembra dire Pirandello.

Eppure pochi come lui hanno *vissuto* il teatro nella molteplicità dei suoi elementi e dei suoi motivi. Pochi come lui sono stati — direi *organicamente*, costituzionalmente — *teatro* fin dalle origini della sua attività non soltanto letteraria, ma umana. Pirandello s'è portato dietro, s'è cresciuto dentro il teatro fin dal primo racconto; e prima, prima ancora: fin dal giorno in cui ha contemplato e sentito e poi giudicato i fatti della vita, i drammi di "relazione" che lo circondavano e lo stringevano da vicino e lo colpivano, nella casa, nelle persone care, nelle cose. È con questo intenso carico umano di vicende vere già raccolte e intrecciate in un vilup-

po alternamente drammatico, che Pirandello passa naturalmente e inconsapevolmente dal *teatro della vita* al *teatro del palcoscenico*. Ho detto inconsapevolmente: poiché il vero e proprio palcoscenico ch'era lì, nella sua concretezza, a dargli la consapevolezza del teatro teatrale, è naturalmente scansato da Pirandello quasi a convincerlo, o a illuderlo, che, dopo tutto, quello che s'accingeva a fare non era teatro, o per lo meno non era quel certo teatro fatto, appunto, di un palco con gli attori e di una platea con il pubblico — separati, distinti — e distanti, entità diverse. Quando Pirandello si deciderà, di malavoglia e a malincuore, a salire sul palco, ne aveva già ampiamente rimosso le strutture e le separazioni con la vita della platea. Non potendo, non volendo rimodellare la vita del pubblico — ch'è sacra perché è vera —, Pirandello aveva già sommosso la vita del palcoscenico.

Luigi Ferrante

In questo scritto su "La poetica di Pirandello", presentato al "Congresso internazionale di studi pirandelliani" del 1961, Luigi Ferrante analizza acutamente il rapporto tra Pirandello "poeta" e Pirandello "artista".

Parlando dell'umorismo e muovendo dalla sua poetica, Pirandello ha introdotto motivi nuovi nella cultura filosofica italiana: se non disegnano una estetica, recano un contributo sovente geniale al dibattito intellettuale. Il "momento critico" posto, intimamente, accanto al "momento creativo", il rapporto interiore tra intuizione e riflessione, passione e razionalità, memoria e coscienza, sono i temi delle poetiche europee del Novecento. Non è di poco conto il fatto che Pirandello prenda come esempio dell'umorismo e del "sentimento del contrario" un personaggio di Dostojevskij, Marmeladoff, e un'opera come *Delitto e castigo*.¹

Nasce, con l'Umorismo, la pirandelliana finzione consapevole: portata sulla scena, rivoluzionerà la poetica della teatralità affermata sin dai tempi della riforma goldoniana, il "naturale e verisimile", un nuovo linguaggio critico imporrà al-

¹ In *L'umorismo*, pag. 127.

l'attore di lasciare la maschera e di porsi al centro, tra realtà e finzione, nell'inquietudine problematica. Il confronto tra l'esistenza e l'arte sarà questo: vera la scena quando la vita è mistificazione, vero il personaggio quando l'uomo finge d'essere come non è.

La vena ideale pirandelliana ha diramazioni antiche, un modo di assumere gli argomenti e di svolgerli che ha fatto pensare ai sofisti. Sarebbe errore cercare, nella filosofia, in Gorgia poniamo (come è stato fatto) o anche nel momento dell'idealismo i "concetti" pirandelliani. Cerchiamoli nella letteratura e nel teatro comico. Non va dimenticato, infatti, che la logica, nella nostra letteratura comica ha carattere formale, neosofistico e aristotelico, spesso riproduce la forma del sillogismo, rivela l'obbiettivo dei suoi "assalti", l'educazione scolastica e retorica, una concezione della società fondata su concezione dette morali che si volevano eterne anche nell'ingiustizia e nell'errore. I più antichi strumenti, la antilogica e la logica formale, permangono nel loro valore agonistico lungo un arco plurisecolare: la logica, fondata sulle premesse categoriche che portano, "per necessità", a conclusioni determinate, abbandonato il campo della retorica scolastica, trova, nel comico, un impiego democratico.

Rifugio estremo della pietà e della malinconia, della stessa intelligenza, il comico italiano rivela tracce d'una condizione servile, d'una rivolta che ha larghi tratti popolari; ci offre squarci d'una filosofia violata, ridotta, quasi ferocemente, a strumento antilogico e agonistico, per dimostrare l'esistenza della fame e dell'oltraggio come si dimostrava l'esistenza dell'anima.

Si pensi alla rivolta degli uomini nel teatro di Pirandello: a Ciampa ne *Il berretto a sonagli*, a Rosario Chiarchiaro ne *La patente*, ma anche ad altre figure, intellettuali e ragionanti, come Baldovino ne *Il piacere dell'onestà*, a Leone ne *Il gioco delle parti*.

Con Pirandello, dicevamo, si entra nel mondo dell'umorismo e della finzione consapevole: le forme dello scetticismo teorico e del soggettivismo pratico scorrono in una vena dialettica, la contraddizione tra il sentire individuale e la convenzione sociale appare rivelata, diventa, talvolta, il tema stesso del dramma, nelle forme concrete del teatro, non in quelle astratte della speculazione.

Il pensiero, il teatro pirandelliano sono specchio di una società divisa, che non riesce a stabilire, tra gli individui, un dialogo morale: di qui la impossibilità di conoscersi, di comunicare, il bisogno della pietà, la rivolta contro le mistificazioni, i giudizi che ci "fissano", temi, tra gli altri, di commedie come *Così è (se vi pare)*, *Sei personaggi in cerca d'autore*.

La crisi del verismo, l'abbandono d'una indagine oggettiva, non è rinuncia ad approfondire il rapporto individuo-società già avviato.

Mutano il metodo e il fine della ricerca.

Pirandello sentì il peso della miseria che opprimeva le popolazioni contadine del Sud; comprese il disagio morale che spegneva la piccola borghesia urbana; notò il corrompersi d'ogni forma di vita tradizionale, ma preferì cogliere, di questa realtà, gli aspetti ideali; l'impossibilità di stabilire un contatto etico profondo tra le coscienze individuali; il disintegrarsi della vita quotidiana fuori della storia; la degradazione dei sentimenti nel pregiudizio, dell'onestà nella finzione legale e, dunque, la necessità d'una nuova condizione etica.

Egli sentì la vita della società nei suoi nodi intellettuali e morali e, dunque, la storia dell'uomo avvinta a quei nodi.

L'agnosticismo del dramma *Così è (se vi pare)* dà luce al sentimento della pietà, della alienazione negli altri; il relativismo dei *Sei personaggi* mostra un tragico confronto tra esperienze individualmente sofferte che, vanamente, cercano un fondamento oggettivo per una storia da affidare agli altri; il dissidio tra la vita, mobile e irrazionale, e la storia, stabile e conseguente, coincide col "momento critico" che attraversa il dramma passionale e lo riscatta. Lo scrittore rompe, così, i nodi che avvincono una società vinta dalla mistificazione.

Il berretto a sonagli

1917

Personaggi

Ciampa, *scrivano*

La signora Beatrice Fiorica

La signora Assunta La Bella, *sua madre*

Fifi La Bella, *suo fratello*

Il delegato Spanò

La Saracena, *rigattiera*

Fana, *vecchia serva della signora Beatrice*

Nina Ciampa, *giovane moglie del Ciampa*

Vicini e vicine di casa Fiorica

In una cittadina dell'interno della Sicilia.

Oggi.

Atto primo

Salotto in casa Fiorica riccamente addobbato all'uso provinciale. Uscio comune in fondo; usci laterali a destra e a sinistra, con tende. La scena è uguale per tutti e due gli atti.

SCENA PRIMA

La SIGNORA BEATRICE, LA SARACENA e FANA.

Al levarsi della tela, la signora Beatrice, seduta sul divano, piange. La Saracena, seduta di fronte, la guarda contrariata.

FANA (*indicando la signora che piange*). Siete contenta ora? Come non vi fate coscienza di attizzar questo fuoco? di rovinare così una famiglia?

LA SARACENA (*donnone atticciano, terribile, sui quarant'anni; sgargiante, con ampio fazzoletto di seta, giallo, al petto, e scialle anche di seta, celeste, con lunga frangia, stretto alla vita. Alzandosi*). O oh, che diavolo dite? Coscienza, foco... Mi faccia il piacere, signora!

BEATRICE (*sui trent'anni, pallida, isterica, tutta furie e abbattimenti subitanei; seguitando a piangere*). Non le date retta... lasciatela perdere...

LA SARACENA. No, mi scusi: le dica che io non ho fatto altro che obbedire a un ordine preciso di Vossignoria.

BEATRICE. Ma volete dar conto a lei?

FANA. A me? no, signora mia! Io sono la sua serva. Ma a Dio, sí, perché a Dio dobbiamo dar conto tutti!

BEATRICE (*scattando*). Fuori! In cucina! E fatevi gli affari vostri!

LA SARACENA (*acchiappando per un braccio Fana e*

trattenendola). Ah, no no. Aspetti, signora. E anche voi, qua. L'anima l'abbiamo tutti, servi e padroni, davanti a Dio; e non voglio chiacchiere, io, sul mio conto. Qual è la coscienza, la vostra, che vedete codesta povera signora pianger lagrime di sangue, patir le pene dell'inferno e: — « *Non è niente: Pazienza! L'offra a Dio!* » — Questa è la coscienza?

FANA. Questa! questa! Per chi ha timore di Dio!

BEATRICE. Ah, e allora un uomo vi tartassa, vi pesta... così... sotto i piedi; è Dio, è vero?

FANA. No. Io dico che dobbiamo offrirlo a Dio, signora mia! Ma quando mai gli uomini, mi scusi, si sono presi così di fronte, a petto? Usar la forza con chi è più forte di noi? Piano piano, signora mia, d'accanto e non di fronte, col garbo e la buona maniera si riportano gli uomini a casa.

LA SARACENA. E già! Mi piace! E per esser così, qua tutte le donne, gli uomini, oh! toppe da scarpe ne fanno di noi!

FANA. Questo, in coscienza, la mia signora non può dirlo, ché è trattata in casa come una regina. Il cavaliere è prudente e la rispetta, e non le ha fatto mancare mai nulla.

BEATRICE. Vi volete star zitta? Prudenza, già! rispetto, abbondanza, la casa piena. E fuori lui, che fa? E la mia pace? e il mio cuore? Guardate dentro voi, e quello di fuori lo nascondete?

LA SARACENA. La chiama coscienza, oh! Questo, al mio paese, si chiama nascondere il sole con la rete! — Oh, alle corte. Siete venuta voi, sí o no, a chiamarmi fino a casa?

FANA. Comandata; non ho potuto farne a meno.

LA SARACENA. Oh bella! E non sono stata forse comandata anch'io? — « *Saracena, — parole della signora — ajutatemi! Mio marito, con la tal dei tali, così e così. Sappiatemi dire se è vero. La mia casa è un inferno: voglio uscirmene a ogni costo!* » — M'ha detto così?

BEATRICE. Sí, sí, e voglio uscirmene! subito! una volta per sempre.

FANA. Oh Madre di Dio!

LA SARACENA. Ma che Madre di Dio! Una casa dov'è entrata la gelosia? Ma distrutta è! finita! Terremoto perpetuo, ve lo dice la Saracena! Ci fossero figli di mezzo...

FANA. Questo è il vero guajo qua: che non ce ne sono!

LA SARACENA. E dunque? Perché dovrebbe crepare in corpo, questa povera signora? Se dice che vuole uscirne!

FANA. Dice cosí, ma piange intanto!

BEATRICE. Di rabbia, piango! Se lo avessi qua, lo squarterei! — Dite, dite, Saracena: posso sorprenderli insieme davvero, domani stesso?

LA SARACENA. Come due uccellini dentro il nido. A che ora arriverà il padrone domani?

BEATRICE. Alle dieci!

LA SARACENA. Faccia conto che alle dieci e mezzo Vossignoria li prenderà tutti e due, a occhi chiusi, belli, vivi vivi. Una denuncia al Delegato. A tutto il resto penserò io. — Mi dica una cosa: è vero che il padrone prima che da Catania doveva passare da Palermo?

BEATRICE. Sí, è vero. Perché?

LA SARACENA. Ma... perché... perché so... — no, niente...

BEATRICE. Dite, dite... che sapete?

LA SARACENA. Ma! D'un certo regalo che le ha promesso di portarle da Palermo.

BEATRICE. A lei? un regalo?

LA SARACENA. Una bella collana, sissignora, a pendagli.

FANA. Non siete donna, voi: diavolo siete!

LA SARACENA. Scriva, scriva la denuncia, signora.

BEATRICE (*friggendo*). No... no... è meglio... — oh Dio, scoppio... — meglio che faccia venire qua il Delegato Spanò, persona nostra (deve tutto a mio padre, santa

anima). Me lo dirà lui come devo regolarmi. Anzi, andate voi, Saracena, andate a chiamarmelo.

FANA. Signora mia, per carità; signora mia, pensi allo scandalo!

BEATRICE. Non me n'importa niente!

FANA. Badi che Vossignoria si rovina!

BEATRICE. Mi libero! mi libero! mi libero! — Andate, Saracena: non perdiamo piú tempo!

FANA (*trattenendo la Saracena*). Un momento... un momento... Signora mia, ma a lui, mi perdoni, al marito di questa buona donna (se è vero) a lui, a Ciampa, Vossignoria ci ha pensato?

BEATRICE. A tutto, a tutto ho pensato, anche a lui, non v'immischiate! So dove debbo mandarlo.

LA SARACENA. E che ce n'è bisogno? Dove vuol mandarlo? Ci pensano loro a mandarlo via! Ma già, stia certa che, appena il padrone arriva e sale al banco, lui volta le spalle e se ne va da sé.

FANA. Chi? Ciampa? Voi siete pazza! Che volete dare a intendere alla signora, che Ciampa sa tutto e si sta zitto?

LA SARACENA. Ma zitta voi, che non sapete nulla!

FANA. Badate che voi sbagliate, sbagliate di grosso!

LA SARACENA. Già, perché, se mai, finisce come ai fuochi: *pim! pam!* — Levatevi. — Ma come? Vede la moglie con le búccole da signora agli orecchi; quattro anelli alle dita; domani le vede in petto la collana a pendagli, e crede, è vero? che se li sia comperati lei, da sé, coi suoi risparmi? — Levatevi! Quando il padrone è al banco, lui è sempre in mezzo alla strada, col naso all'aria, che va girando di qua e di là.

FANA. Comandato, comandato, il galantuomo! mandato in servizio! Se lo tengono per questo... Ma lo sanno tutti che, ogni qual volta esce dal banco, tira sú la spranga e la mette alla porta della sua stanza accanto!

LA SARACENA. Già! e il padrone la leva.

FANA. Ma se ci mette anche il catenaccio!

LA SARACENA. Già! e il padrone ha la chiave.

BEATRICE. O oh, insomma, la finite? V'ho detto d'uscir fuori e di non immischiarvi!

Alla Saracena:

Ciampa ce lo leviamo dai piedi: lo farò partire questa sera stessa. — Anzi... voi Fana, venite qua... Oh, ma... non v'arrischiate a fargli capire... Posso fidarmi di voi?

FANA. Signora mia, mi passa il cuore! Io l'ho tenuta in braccio da bambina! Non vuole fidarsi di me?

Piange.

BEATRICE. Via, via, non piangete adesso!

FANA. Vossignoria ha un fratello; ha la mamma, Vossignoria: si consigli con loro, che sono sangue suo e non possono tradirla!

BEATRICE. Basta, v'ho detto! Non voglio più sentir nessuno! Andate a chiamarmi Ciampa, subito! E voi, Saracena, il Delegato Spanò: pregatelo a nome mio di venire qua, subito subito.

LA SARACENA. Al contrario, signora.

BEATRICE. Come sarebbe, al contrario?

LA SARACENA. Ci mandi lei

indica Fana, ammiccando

dal Delegato; che a Ciampa ci penso io.

BEATRICE (*a Fana*). E sapete andarci voi, dal Delegato?

FANA. Se Vossignoria me lo comanda...

LA SARACENA. Oh, signora, ma non si ponga in mente — e neanche voi, oh! — che qua debba nascere per forza una tragedia. Neanche per sogno! Vossignoria una lezioncina deve dare, e basterà. — Mio marito, guardi, sono quattr'anni, lo cacciai a pedate fuori della porta. — Mi viene ancor dietro come un cagnolino, e non s'allontana che quando mi volto a fulminarlo con gli occhi: — cosí! — Trema tutto. — Una lezioncina, dunque... Si riducono con la coda tra le gambe, che

è un piacere. Me ne vado. Siamo intese, è vero? Vossignoria è ferma? Non facciamo che...

BEATRICE. Ferma, ferma: fermissima.

LA SARACENA. Per domani?

BEATRICE. Per domani.

LA SARACENA. Bacio le mani a Vossignoria e vado a chiamarle Ciampa.

S'avvia per l'uscio in fondo. Prima d'arrivarci, una forte scampanellata alla porta.

Oh, suonano!

BEATRICE (*a Fana, che s'avvia per aprire*). Aspettate. Forse è mio fratello. Oh, se è lui: mi raccomando!

Le fa cenno di tacere.

FANA. Se Vossignoria vuole che non parli...

Via per l'uscio in fondo.

SCENA SECONDA

DETTE, meno FANA, poi FIFÍ LA BELLA.

BEATRICE. L'ho fatto venire apposta, per concertare la partenza di Ciampa.

LA SARACENA (*fortemente contrariata*). Non ce n'era bisogno! Meglio, meglio essere in pochi, signora mia, in queste cose! Già c'era di troppo Fana qua...

BEATRICE. Fana è fidata, non temete. Per mio fratello lasciate fare a me. È una mia pensata.

Entra dall'uscio in fondo Fifi La Bella, bel giovanotto, elegante, di ventiquattro anni.

LA SARACENA (*inchinandosi*). Serva di Vossignoria.

FIFÍ (*squadrandola con disprezzo*). Ah, voi qua?

LA SARACENA. Stavo per andarmene...

BEATRICE. Sí, andate, andate. Siamo intese. Aspetto subito Ciampa.

LA SARACENA. Faccia conto che è qua. Bacio le mani a tutti e due.

Via per l'uscio in fondo.

SCENA TERZA

BEATRICE e FIFÍ LA BELLA.

FIFÍ. Che hai da spartire tu con codesta megera?

BEATRICE. Io? Niente. È venuta per un servizio.

FIFÍ. E non sai che una signora per bene non può riceverla senza pericolo di compromettersi?

BEATRICE. Già! Perché sa tutte le vergogne e le infamie di voi maschiacci, e avete paura che le mogli o le mamme vengano a conoscerle!

FIFÍ. Brava, sí. Coltivati sempre codeste belle idee, tu, e poi mi saprai dire dove andrai a finire!

BEATRICE. Ah lo so bene dove andrò a finire. Non te ne curare! Per vojaltri tutto lo studio è di tenermi qua zitta e all'oscuro d'ogni cosa!

FIFÍ. Sei piena di veleno per tutti!

BEATRICE. M'hai riportato il danaro?

FIFÍ. Te l'ho riportato.

BEATRICE. Ecco perché parli cosí. Ricordo quando ti bisognò questo danaro:

imitando la voce umile e dolce del fratello:

— « Sorellina mia, per carità, ajutami! tu che sei tanto buona, salvami: ho giocato, perduto; sarebbe il disonore! » — E sai bene che fui costretta a ricorrere a questa « megera » che una signora non può ricevere senza pericolo di compromettersi, proprio per te, per mandarla a Palermo a mettere in pegno, di nascosto a mio marito, un pajo d'orecchini e un braccialetto.

FIFÍ. Ah, l'hai fatta venire per quel pegno?

BEATRICE. Da', da'. È tutto?

FIFÍ (*cavando il portafogli*). Ci manca qualcosina.

BEATRICE. Lò sapevo. Quanto?

FIFÍ. Se tu avessi potuto aspettarmi, non dico molto, altri quindici giorni... Non capisco perché tutta co-desta furia.

BEATRICE. Voglio che domani sera gli orecchini e il braccialetto siano di nuovo a casa. Ho mandato a chiamar Ciampa proprio per questo: lo faccio partire ora stesso.

FIFÍ. Forse tuo marito ha sospettato? Non deve arrivar domani?

BEATRICE. Appunto perché deve arrivar domani.

FIFÍ. Uhm, chi ti capisce? Hai da pararti con tutti i tuoi ori per ricevere domani tuo marito?

BEATRICE. E come! Devo fargli un'accoglienza! Vedrai, vedrai che festino!

Si sente sonare alla porta.

Ecco Ciampa. Dammi, dammi il danaro. Ne manca molto?

FIFÍ (*traendo il danaro dal portafogli*). Tieni, conta tu, non so... Mi pare che siano tre carte da cento —

BEATRICE (*contando*). — e una da cinquanta. Mancano centocinquanta lire!

FIFÍ. Te l'ho detto: se avessi potuto aspettare...

BEATRICE. Basta, basta. Ce le rimetterò io. Puoi andartene.

SCENA QUARTA

FANA e DETTI, poi CIAMPA.

FANA (*dall'uscio in fondo*). C'è Ciampa. Vuole che passi?

BEATRICE. Fatelo entrare. Ma, aspettate; venite qua.

Se la trae in disparte e le dice piano:

Voi andate, intanto, dove v'ho detto.

FANA (*pianissimo*). Dal Delegato?

BEATRICE. Gli direte che lo prego di venire qua da me.
Se viene subito, fatelo entrare di là, nello studio.
Portatevi il chiavino, e fate presto.

FANA. Sissignora. Prendo lo scialle e vado.

Via.

FIFÍ. Ma si può sapere che diavolo stai concertando?
Che è tutto questo mistero?

BEATRICE. Ecco Ciampa. Zitto.

Entra dall'uscio in fondo Ciampa: sui quarantacinque anni; capelli folti, lunghi, volti all'indietro, scompostamente; senza baffi; due larghe basette tagliate a spazzola gl'invasano le guance fin sotto gli occhi pazzeschi, che gli lampeggiano duri, acuti, mobilissimi dietro i grossi occhiali a staffa. Porta all'orecchio destro una penna. Veste una vecchia finanziaria.

CIAMPA. Bacio le mani alla mia signora. Oh, caro signor Fifí... — Esposto ai comandi della signora.

FIFÍ. Sempre « esposto » voi, caro Ciampá.

CIAMPA. Sissignore. Tante volte, come Cristo alla colonna. — Ma, termine d'educazione, se non m'inganno, « esposto ai comandi » — oltre che dovere mio, qua, da umile servitore.

BEATRICE. Eh, via! Servitore, voi? Padroni tutti siamo qua, caro Ciampa, senza distinzione: voi, Fifí, mio marito, *io... vostra moglie*, che so! mia madre, Fana: tutti uguali! E non so se io, anzi, non sia sott'a tutti!

CIAMPA. Per carità! Eresie, signora! Che dice mai!

FIFÍ. Lasciatela dire! Dice cosí, perché tutte le donne, secondo lei...

BEATRICE. Ah, non tutte, no: *certe* donne! Perché certe altre poi ce n'è, che sanno prendervi con le buone e farsi manse manse, che vi sanno lisciare... cosí

Gli passa una mano sulla guancia.

e queste, eh! queste stanno sopra a tutte, anche se vengono dalla strada.

CIAMPA. Permettete, signora? Lei ha nominato anche mia moglie?

BEATRICE. No: dicevo in generale: Fana, mia madre, *io... vostra moglie...*

FIFI. Tutte donne, e tutte uguali!

CIAMPA. Mi perdoni. Domando scusa anche a lei, signor Fifi. Ma mi sembra che mia moglie, anche in un discorso così... generale, c'entri come Pilato nel *Credo*. — Io sono a servizio, e sta bene; ma mia moglie è ben conservata, dico per casa sua; ed è mia cura che non vada per le bocche della gente, né per bene, né per male.

BEATRICE. Uh, ne siete veramente così geloso, che adombrate solo a sentirla nominare? Càspita!

CIAMPA. Nossignora. Marcio con un principio: Moglie, sardine ed acciughe: queste, sott'olio e sotto salamoja; la moglie, sotto chiave. Eccola qua!

Cava dalla tasca una chiave e la mostra.

FIFI. Bel principio, per mia sorella!

CIAMPA (*ponendogli le mani sul petto*). Ognuno il suo, caro signor Fifi!

BEATRICE (*a Fifi*). Quasi che, chiudendo la porta, devi dirgli, non restasse poi aperta la finestra!

CIAMPA. Va bene, signora. Ma obbligo del marito è chiudere la porta.

BEATRICE. Ah, davvero non avrei mai supposto che foste così terribile, voi!

CIAMPA. Terribile? io? Ma no! Perché? Quando si sono messi i patti belli chiari avanti... — Questa è la finestra. (La porta la chiudo). Affacciati. Ma bada che nessuno deve venire a dirmi: « Ciampa, tua moglie sta per rompersi il collo dalla finestra! » — Mi pare che in questo non ci sia niente di terribile. L'uomo considera la donna che ha bisogno di prender aria alla finestra; la donna considera l'uomo che ha l'obbligo di

chiudere la porta. E basta. Che comandi ha da darmi la signora?

BEATRICE. Oh, Fifí... insomma, io ho da parlare con Ciampa.

FIFÍ. E perché vuoi che me ne vada, se devi dirgli soltanto...?

BEATRICE. Debbo dirglielo davanti a te?

FIFÍ. E perché no? Oh bella... Parla, parla liberamente. T'ho dato ciò che ti dovevo...

BEATRICE. Già, infatti... Basta. Sentite, Ciampa: ho bisogno di voi, persona fidata, piú che di famiglia...

CIAMPA. Sissignora, per la devozione —

BEATRICE. — per la devozione, e *per tutto*.

CIAMPA. Signora, badi che, di comprendonio, io sono fino, sa?

BEATRICE. Che intendete dire?

CIAMPA. Niente. Mi pare che lei abbia la bocca... non so... come se avesse mangiato sorbe, ecco, stamattina.

BEATRICE. Sorbe? Miele! Ho mangiato miele, io, stamattina. Scusate, non vi sto dicendo anzi...?

CIAMPA. Oh Dio mio, non sono le parole, signora! Non siamo ragazzini! Lei vuol farmi intendere sotto le parole qualche cosa che la parola non dice.

BEATRICE. Ma dove? ma quando? Se voi avete la coda di paglia...

CIAMPA. Me n'appello a lei, signor Fifí. Che significa che io sono *piú* che di famiglia? Le rispondo: — Sissignora, per la devozione... — E lei rincalza: — « Per la devozione e *per tutto*! » — Che significa questo « *per tutto* »? Che significa che qua siamo tutti padroni, senza distinzione, *mia moglie compresa*? Sono io con la coda di paglia o è lei piuttosto che la vuol pigliare, non so perché, proprio coi denti contro di me?

FIFÍ. Contro di voi? Contro di tutti! È un affar serio!

BEATRICE. Ma insomma si può sapere che ho detto? O che non so piú parlare adesso?

CIAMPA. Non è questo, signora mia. Vuol che gliela spieghi io, la cosa com'è? Lo strumento è scordato.

BEATRICE. Lo strumento? Che strumento?

CIAMPA. La corda civile, signora. Deve sapere che abbiamo tutti come tre corde d'orologio in testa.

Con la mano destra chiusa, come se tenesse tra l'indice e il pollice una chiavetta, fa l'atto di dare una mandata prima su la tempia destra, poi in mezzo alla fronte, poi sulla tempia sinistra.

La seria, la civile, la pazza. Soprattutto, dovendo vivere in società, ci serve la civile; per cui sta qua, in mezzo alla fronte. — Ci mangeremmo tutti, signora mia, l'un l'altro, come tanti cani arrabbiati. — Non si può. — Io mi mangerei — per modo d'esempio — il signor Fifí. — Non si può. E che faccio allora? Dò una giratina così alla corda civile e gli vado innanzi con cera sorridente, la mano protesa: — « *Oh quanto m'è grato vedervi, caro il mio signor Fifí!* » — Capisce, signora? Ma può venire il momento che le acque s'intorbidano. E allora... allora io cerco, prima, di girare qua la corda seria, per chiarire, rimettere le cose a posto, dare le mie ragioni, dire quattro e quattr'otto, senza tante storie, quello che devo. Che se poi non mi riesce in nessun modo, sferro, signora, la corda pazza, perdo la vista degli occhi e non so più quello che faccio!

FIFÍ. Benissimo! benissimo! Bravo, Ciampa!

CIAMPA. Lei, signora, in questo momento, mi perdoni, deve aver girato ben bene in sé — per gli affari suoi — (non voglio sapere) — o la corda seria o la corda pazza, che le fanno dentro un brontolío di cento calabroni! Intanto, vorrebbe parlare con me con la corda civile. Che ne segue? Ne segue che le parole che le escono di bocca sono sí della corda civile, ma vengono fuori stonate. Mi spiego? — Dia ascolto a me; la chiuda. Mandi via subito il signor Fifí...

Gli s'appressa.

La prego anch'io, signor Fifi: se ne vada.

BEATRICE. Ma no, perché? Lasciatelo stare.

FIFÍ. Volete levarmi il piacere di starvi a sentire?

CIAMPA (*con intenzione*). Perché lei, signora, qua — permette? — su la tempia destra, dovrebbe dare una giratina alla corda seria per parlare con me a quattr'occhi, *seriamente*: per il suo bene e per il mio!

BEATRICE. Non sto mica parlando per ischerzo, io. Vi voglio appunto parlare seriamente.

CIAMPA. Ah, e sta bene, allora. Eccomi qua. Badi però, signora, — mi lasci dire questo soltanto — badi che, chi non giri a tempo la corda seria, può avvenire che gli tocchi poi di girare, o di far girare agli altri la pazzza: gliel'avverto!

FIFÍ. Mi pare che cominciate voi adesso, caro Ciampa, a parlare stonato.

BEATRICE. Già, pare da un pezzo anche a me... Non capisco...

CIAMPA. Chiedo perdono.

Con scatto improvviso:

Signor Fifi, mio padre aveva tutta la fronte spaccata.

FIFÍ. Come c'entra adesso vostro padre?

CIAMPA. Da ragazzino — sciocco — mio padre, invece di ripararsi la fronte, sa che faceva? si riparava le mani. Inciampando, cadendo, tirava subito le mani indietro, e tònfete, si spaccava la fronte. — Io, caro signor Fifi, metto le mani avanti. Le metto avanti, perché la fronte io me la voglio portare sana, libera — sgombra.

FIFÍ. Ma scusate, se non sapete ancora la ragione per cui mia sorella vi ha fatto chiamare, che mettete le mani avanti?

CIAMPA. Chiudo la corda seria, e riapro la civile.

S'inchina.

Ai comandi della mia signora.

BEATRICE. Dovreste partire questa sera stessa per Palermo.

CIAMPA (*con un balzo di sorpresa*). Per Palermo? E come? Se domani arriva il padrone...

BEATRICE. Ha forse tanto bisogno di voi domani al banco il padrone?

CIAMPA. Come no, scusi? Che starei a farci io allora al banco? Perché mi terrebbe?

BEATRICE. So che vi tiene a guardia della cassaforte e vi dà alloggio perciò nella stanza accanto.

CIAMPA. Solo per questo? Lei mi vuole avvilito. Io scrivo, signora.

FIFÍ. Non vedi che ha infatti la penna all'orecchio?

CIAMPA. All'orecchio, sissignore. Insegna. Scusi, il tavernajo non tiene forse la frasca e la bottiglia di saggio appesa davanti la porta? E io; scrivano, la penna.

FIFÍ. Scrivano e giornalista!

CIAMPA. Lasci stare il giornalista! Attività superflua, che sfogo di notte. Scrivo per conto del padrone; tengo registri, signora, sbrigo affari. O s'immagina forse che noi scherziamo al banco? o che io ci stia per comparsa? Ha forse inteso suo marito lagnarsi di me?

BEATRICE. Che? mio marito? di voi? ma figuratevi! Guai a chi vi tocca!

CIAMPA. E lei vorrebbe mandarmi questa sera stessa a Palermo?

FIFÍ. Perché no? Non vedo che male ci sarebbe.

BEATRICE. Se dico a mio marito che vi ho mandato io! Non mi sarà permesso di darvi un incarico?

CIAMPA. Incarico? Ma lei può sempre comandarmi, signora! È la mia padrona! E per me, caro signor Fifi, andare a prendere una boccata d'aria in una grande città come Palermo, ma si figuri, è la vita! Soffoco qua, signora mia! Qua non c'è aria per me. Appena cammi-

no per le strade di una grande città, già non mi pare più di camminare sulla terra: m'imparadiso! mi s'aprono le idee! il sangue mi frigge nelle vene! Ah, fossi nato là o in qualche città del Continente, chi sa che sarei a quest'ora...

FIFI. Professore... deputato... anche ministro...

CIAMPA. E re! Non esageriamo. Pupi siamo, caro signor Fifi! Lo spirito divino entra in noi e si fa pupo. Pupo io, pupo lei, pupi tutti. Dovrebbe bastare, santo Dio, esser nati pupi così per volontà divina. Nossignori! Ognuno poi si fa pupo per conto suo: quel pupo che può essere o che si crede d'essere. E allora cominciano le liti! Perché ogni pupo, signora mia, vuole portato il suo rispetto, non tanto per quello che dentro di sé si crede, quanto per la parte che deve rappresentar fuori. A quattr'occhi, non è contento nessuno della sua parte: ognuno, ponendosi davanti il proprio pupo, gli tirerebbe magari uno sputo in faccia. Ma dagli altri, no; dagli altri lo vuole rispettato. Esempio: lei qua, signora, è moglie, è vero?

BEATRICE. Moglie, già! almeno...

CIAMPA. Si vede dal modo come lo dice, che non ne è contenta. Pur non di meno, come moglie, lei vuole portato il suo rispetto, non è vero?

BEATRICE. Lo voglio? Altro che! Lo pretendo. E guai a chi non me lo porta!

CIAMPA. Ecco, vede? Caso in fonte. E così, ognuno! Lei forse col cavalier Fiorica, mio riverito principale, se lo conoscesse soltanto come un buon amico, potrebbe stare insieme nella pace degli angeli. La guerra è dei due pupi: il pupo-marito e la pupa-moglie. Dentro, si strappano i capelli, si vanno con le dita negli occhi; appena fuori però, si mettono a braccetto: *corda civile* lei, *corda civile* lui, *corda civile* tutto il pubblico che, come vi vede passare, chi si scosta di qua, chi si scosta di là, sorrisi, scappellate, riverenze — e i due pupi godono, tronfi d'orgoglio e di soddisfazione!

FIFÍ (*ridendo*). Ma sapete che siete davvero spassoso, caro Ciampa!

CIAMPÀ. Ma se questa è la vita, signor Fifí! Conservare il rispetto della gente, signora! Tenere alto il proprio pupo — quale si sia — per modo che tutti gli facciano sempre tanto di cappello! — Non so se mi sono spiegato. — Veniamo a noi, signora. Che devo andare a fare a Palermo?

BEATRICE (*impressioneata e rimasta astratta, sopra pensiero*). A Palermo?

FIFÍ (*richiamandola a sé*). Ohè, Beatrice!

BEATRICE. Ah, già... ecco... M'era parso di sentire rientrare Fana di là...

CIAMPÀ. La signora ha forse cambiato idea?

BEATRICE. Non ho cambiato niente!

A Fifí:

Dove ho messo il danaro?

FIFÍ. Lì, mi sembra, su quel tavolinetto.

BEATRICE. Ah, eccolo qua. Queste, Ciampa, sono trecentocinquanta lire.

Gliele dà.

CIAMPÀ. E che vuole che ne faccia?

BEATRICE. Aspettate. Vado a prenderne altre centocinquanta di là — e due polizze.

CIAMPÀ (*guardando Fifí con severità*). Del monte?

FIFÍ. Precisamente. Perché mi guardate?

CIAMPÀ. Io? No. Ai comandi!

BEATRICE. Si tratta del resto di ritirare gli oggetti. Un pajo d'orecchini e un braccialetto, in due astucci. Vado a prendervi le polizze.

Via per l'uscio a destra.

FIFÍ. Siccome mia sorella li ha messi in pegno per fare un favore a me, di nascosto a suo marito...

CIAMPÀ. Ma per carità, signor Fifí, io sono un suo servitore...

FIFÍ. No, non ho nessuna difficoltà a dirlo. Ho restituito a mia sorella il danaro. E mia sorella desidera che gli oggetti domani ritornino a casa.

CIAMPA. Domani? proprio domani? E che scusa troverà per il principale d'avermi mandato a Palermo giusto alla vigilia del suo arrivo?

FIFÍ. Uh, per questo, mancherà a una donna di trovare scuse!

CIAMPA. Ma con tanti giorni, mi perdoni, che il principale è assente, non avrebbe potuto mandarmi prima, senza che lui ne sapesse nulla?

FIFÍ. Veramente il danaro io gliel'ho portato ora.

CIAMPA. Signor Fifí, qua sotto gatta ci cova! Badi che sua sorella ha qualche grillo per la testa.

FIFÍ. Sí, per dire la verità, è sembrata anche a me un po'...

Ma che volete che abbia? La solita storia! La gelosia.

CIAMPA. E manda me a Palermo?

Sopravviene Beatrice tutta alterata in viso, come se di là avesse sostenuto una violenta discussione.

BEATRICE. Ah, eccomi qua... eccomi qua...

FIFÍ. Oh... e che t'è accaduto?

BEATRICE (*dominandosi*). Che m'è accaduto?

FIFÍ. Non so... ti vedo tutta... così...

BEATRICE (*c. s.*). Non è niente. Non potevo ritrovare le polizze e mi sono turbata.

Porgendole a Ciampa:

Eccole qua. E queste sono le altre centocinquanta lire.

CIAMPA. Sta bene. Ma a ciò che lei dirà domani al principale che non mi troverà al mio posto, ci ha pensato, signora?

BEATRICE. A tutto ho pensato!

Gli mostra nell'altra mano un altro rotoletto di danari.

Vedete? Questo è il danaro per il vostro viaggio, e altre centocinquanta lire...

FIFÍ. Tutte codeste carte da cento, tu...

CIAMPA. Ma questo è tutto, caro signor Fifí. Quando ci sono appunto tutte codeste carte da cento...

BEATRICE. Ebbene? Che volete dire? Avreste da fare osservazioni?

Al fratello:

Son danari miei, messi da parte.

A Ciampa:

Quando ci sono tutte queste carte da cento... avanti, seguitate...

CIAMPA. Niente, signora mia. Volevo dire che lei può prendersi il gusto di muover le fila di un pupo e di farlo camminare fino a Palermo.

BEATRICE. Non vi mando *per mio piacere*: lo sapete bene perché vi mando! — Ora poi, con queste altre centocinquanta lire, voi a Palermo (questo sí sarà per mio piacere) voglio che mi compriate una collana, Ciampa, una bella collana, sapete come? a pendagli.

CIAMPA (*stordito*). Io? una collana?

BEATRICE. A pendagli! Dirò a mio marito che l'ho veduta al collo d'*una certa amica mia* e che m'è tanto piaciuta! — Capricci! Mio marito me li sa!

CIAMPA. Ma io, signora, mi perdoni, che so comperare...?

BEATRICE. Non importa. Nel caso, al ritorno verrete a dirmi che non avete potuto trovarla.

CIAMPA. E allora tenga qua, perché mi dà questo danaro?

BEATRICE. Ma perché mi fareste proprio piacere, se me la comperaste! La vorrei *uguale e comperata da voi*, caro Ciampa!

CIAMPA. Perché da me? Che vuole da me, lei, oggi, signora mia? *Uguale*? Come *uguale*? Se non so com'è?

BEATRICE. Ve lo dico io. Andate da Mercurio, che è il nostro gioielliere. *So che la collana di quest'amica mia*

fu certo comperata da lui. Andateci e la troverete. — Partite subito eh?

CIAMPA. Signora, io sono mezzo stordito. Mezzo? Che mezzo! tutto!

FIFÍ. Mi sembra che la scusa però sia trovata bene!

BEATRICE. Meglio di questa? Meglio di questa non avrei potuto preparargliela una sorpresa a mio marito! Quando mi vedrà domani con questa collana al petto... — Badate che c'è un treno che parte ora alle sei.

FIFÍ (*guardando l'orologio*). C'è ancora un'ora di tempo.

CIAMPA. Per me, bastano due minuti. Vado a chiudere il banco; chiudo prima con la spranga e col catenaccio l'uscio della mia stanza, e parto. Vorrei che questa ora di tempo fosse piuttosto per la signora.

BEATRICE. Per me?

CIAMPA. Se Vossignoria volesse ancora pensare, riflettere...

BEATRICE. No, niente; a che volete che pensi?

FIFÍ. Andiamo, Ciampa. Vengo con voi. Addio, Beatrice.

BEATRICE. Addio, addio.

CIAMPA. Signora, le rammento il caso di mio padre che tirava indietro le mani...

BEATRICE. Ancora?

CIAMPA. Me ne vado. Le bacio le mani.

Arrivato all'uscio, ritorna indietro:

Signora, vuole che le porti qua mia moglie?

BEATRICE. Vostra moglie? Qua?

Sghignazzando:

Non ci mancherebbe altro! Sarebbe proprio da ridere! CIAMPA (*serio*). Per mia quiete, signora.

BEATRICE. Ma via! Andate! Siete pazzo? Che volete che ne faccia qua, di vostra moglie?

CIAMPA. Niente, certo: una signora come lei... Ma io le dico: per mia quiete.

BEATRICE. Ma se la chiudete sotto chiave, secondo il

vostro principio! Non ci mettete anche la spranga?
CIAMPA. E il catenaccio, signora. E verrò a portare le chiavi qua a lei!

BEATRICE. Ma no! non ce n'è bisogno. Potete portarle con voi, le chiavi!

CIAMPA. Ah, no! Se Vossignoria non vuole qua mia moglie, almeno le chiavi bisogna che se le prenda! Non transigo!

BEATRICE. E va bene, portatele, purché non perdiате altro tempo.

CIAMPA. Andiamo, signor Fifi.

S'avvia. Davanti all'uscio torna a voltarsi.

Mi ha detto, a pendagli?

BEATRICE. Auff! Sì, a pendagli.

CIAMPA. Bacio le mani a Vossignoria.

Via con Fifi La Bella.

SCENA QUINTA

BEATRICE *e il* DELEGATO SPANÒ.

BEATRICE (*facendosi con ansia all'uscio a destra*). Signor Delegato, venga, entri qua... ah, finalmente!

SPANÒ (*sui quarant'anni, tipo buffo di Delegato paesano, con arie eroiche, barbuto, capelluto; di tanto in tanto, parlando, s'imbeve tutto*). Fulminato, signora. Proprio. Come se un fulmine, ma di quelli, sa? fracas-sosi, mi fosse caduto qua, proprio davanti ai piedi: privo di Dio!

BEATRICE. Va bene, va bene, ma non è piú tempo di far parole, adesso, signor Delegato. Bisogna concertare subito quel che s'ha da fare. Si figuri, si figuri che voleva portarmi qua la moglie!

SPANÒ. Qua? Lui? La moglie?

BEATRICE. Miglior prova di questa? Non c'è piú dove arrivare!

SPANÒ. Ma lei si calmi, signora, si calmi, per carità!

BEATRICE. Come vuole che mi calmi? Gli voglio dare una lezione davanti a tutto il paese, una di quelle lezioni che non se la dovrà più dimenticare!

SPANÒ. Sì, ma... e... e le conseguenze, signora? le conseguenze, le ha misurate tutte?

BEATRICE. Che dovrò separarmi, lei dice? Prontissima. Ma non così con le buone, ah no! Prima lo svergogno e poi ci separiamo! Perché non si dica che il torto è mio! Voglio lo scandalo, e grosso! L'ha da vedere il paese chi è questo cavalier Fiorica che tutti rispettano! — Io le faccio la denuncia. Lei è un pubblico ufficiale, e non può tirarsi indietro.

SPANÒ. Va bene... signora, certo... se lei mi fa la denuncia...

BEATRICE. Subito gliela faccio: mi dica come si fa e gliela faccio.

SPANÒ. Ahahàh, no! scusi: questo poi no: vuole che glielo dica io come si fa?

BEATRICE (*un po' civettando, per rabbia*). Non vuole ajutarmi? Signor Delegato... non vuole ajutarmi?

SPANÒ. Ma come no, signora? Voglio ajutarla... ma consideri però che io sono un amico di famiglia...

BEATRICE. Lei dev'essere per la giustizia!

SPANÒ. Sissignora, e sono obbligato a non guardare in faccia a nessuno — e vado così, signora, a testa alta, sempre, anche davanti al Padreterno! Ma per la venerazione che porto alla santa memoria di suo padre, che fu padre anche per me, signora... privo di Dio, quanto bene mi voleva, signora! e quante cose m'insegnò... Vede, signora? anche questa, guardi; che certi piccoli... piccoli peccati veniali...

BEATRICE. Veniali? ah lei li chiama...

SPANÒ. Possiamo anche chiamarli diversivi, se vuole. Da amico!

BEATRICE. Da amico di lui?

SPANÒ. No, suo, signora: anche suo!

BEATRICE. E dice diversivi? Ma belli, belli, codesti diversivi! E questa è la sua giustizia? E così lei sostiene una povera donna debole che non può difendersi da sé? Io voglio fare la denuncia, capisce? Subito! subito! Come si fa?

SPANÒ. Oh Dio, ma per la denuncia, non ci vuol niente... È il servizio, signora! Si figura che sia una cosa facile? Servizio delicatissimo, difficile... Bisognerà prima di tutto accedere, non visti, alla faccia dei luoghi... studiare la topografia... — Oh che le pare? — indizii... prove...

BEATRICE. Tutto provato, tutto studiato: non c'è bisogno di niente, signor Delegato! Lei conosce la Saracena?

SPANÒ. Persona nostra, signora.

BEATRICE. Meglio! Se la mandi a chiamare! Le saprà dire ogni cosa, per filo e per segno!

SPANÒ. Signora, ma se le ho già parlato! Siamo a giorno di tutto, noi. Due porte abbiamo, signora. Una, dalla parte del banco del cavaliere; l'altra, dalla parte opposta, delle due stanze annesse al banco, abitazione del Ciampa. Or dunque! C'è poi un uscio di mezzo, sí o no? tra il banco e queste due stanze del Ciampa? C'è, è vero? E il Ciampa lo suol chiudere di qua, dalla parte del banco, con spranga e catenaccio. Or dunque! Lei ci va con le guardie, contemporaneamente dalle due parti. Che ne viene? Ne viene che quelli non aprono neanche se viene Dio, se prima non hanno richiuso quest'uscio di mezzo, facendosi trovare uno di qua, l'altra di là!

BEATRICE. E allora... allora non c'è rimedio?

SPANÒ. Non c'è rimedio? Ma appunto in questo consiste l'uomo dell'arte; nel trovare il rimedio, signora mia! Se lei, per esempio, avesse la chiave del banco...

BEATRICE. L'ho! l'ho! Me la deve portar lui, Ciampa, ora stesso, prima di partire! Lo aspetto.

SPANÒ (*stordito*). Ciampa? Come! Ciampa le porta la chiave?

BEATRICE. Sì; senza ch'io gliel'abbia domandata! Vuol portarmela lui, per forza, a ogni costo! Io anzi non la volevo!

SPANÒ. Non capisco! Non... non capisco... E allora... Allora lei può esser piú che sicura che Ciampa non ha il benché minimo sospetto... Positivo, sa!

BEATRICE. Ma che dice? E perché voleva portarmi qua la moglie, allora?

SPANÒ. Perché... perché... santo Dio, perché in paese, signora mia, è notorio a tutti —

BEATRICE. — che io sono gelosa, è vero? E con questa scusa, infatti, che io sono gelosa, lui ha fatto sempre il comodo suo. Ma glielo dimostro io, ora, alla gente, se son gelosa a torto o a ragione! Lei dice che non c'è piú difficoltà, avendo la chiave, è vero? Apre il banco, prima che egli abbia tempo di richiudere l'uscio di mezzo, e...

SPANÒ (*con un sorriso dí compatimento*). Apro? Che apro? Già: apro!... Le pare che sia cosí stupido il cavaliere da entrare dalla donna con l'unica precauzione d'aver chiuso a chiave la porta del banco? Ci metterà anche il paletto! E che apro io allora? come apro? Debbo fare le intimazioni; atterrare la porta; e in questo mentre il cavaliere avrà tutto il tempo di richiudere l'uscio di mezzo e di rimetterci spranga e catenaccio. — Non si fa cosí, signora mia! — Sarebbe facile allora fare il Delegato!

BEATRICE. Oh Dio mio! E come si fa, dunque?

SPANÒ. Come si fa... come si fa... — Arriva alle dieci, il cavaliere? Ebbene: uno dovrà essere già lí dentro nascosto, in quel bugigattolino dove il cavaliere tiene la pressa del copialettere, mezz'ora prima: alle nove e mezzo! — Tutto fatto. Si piglia nell'ala!

BEATRICE (*esultante*). Ah! bravo! bravo! Mi detti... mi detti la denuncia, allora, subito!

Si sente suonare il campanello.

SPANÒ. Mi pare che suonino.

BEATRICE. Sì: sarà il Ciampa che mi porta la chiave! Si ritiri, si ritiri qua un momento...

Indica l'uscio a destra.

SPANÒ. Nell'ala — ha capito?

Via in fretta per l'uscio a destra.

SCENA SESTA

CIAMPA, sua moglie NINA e DETTA.

CIAMPA (*dietro la tenda dell'uscio in fondo con una valigetta in mano*). Permesso?

BEATRICE. Avanti, avanti, Ciampa.

Con un gesto di meraviglia e d'indignazione vedendo entrare insieme col Ciampa la moglie:

Che vedo?

CIAMPA. Signora, le ho portato mia moglie.

BEATRICE (*su le furie*). Voi ve la riportate ora stesso, senza perdere un minuto di tempo!

CIAMPA. Mi lasci dire, signora.

BEATRICE. Non voglio sentir nulla! Via! subito via! Non voglio nemmeno guardarla!

CIAMPA. Signora, mia moglie è pulita, modesta...

BEATRICE. Sarà pulitissima, me l'immagino! modestissima! Ma io non so che farmene!

Rivolgendosi a lei direttamente:

Mi faccio meraviglia di voi che sapendo che qua — voi — non ci avete nulla da fare, siate venuta dietro a vostro marito!

NINA (*sui trent'anni, più schifiltosa che modesta, veste da*

mezza signora, con molta ricercatezza e lindura, scarpette fine, scialle di seta, orecchini, anelli; risponde con gli occhi bassi, ma con voce chiara). Signora, se mio marito mi ha comandato così...

CIAMPA (*esultante*). Benissimo!

BEATRICE. Potevate risparmiarvi tanta obbedienza, poiché a vostro marito io avevo assolutamente proibito di portarvi qua!

NINA (*risponde con gli occhi bassi, ma con voce chiara*). Ma questo io, signora, non potevo saperlo.

CIAMPA. Benissimo!

BEATRICE. Gliel'avete imbeccata bene la parte, eh?

CIAMPA. Nossignora: dice la verità — placida, modestamente — come si deve. Io ho fatto l'obbligo mio a portargliela. Lei non vuole?

BEATRICE. V'ho detto che non so che farmene!

CIAMPA. Può tenerla anche in cucina, anche nella carboniera, anche farla dormire sotto i fornelli insieme con la gatta.

BEATRICE. Volete farmi perdere la pazienza voi, oggi? Farmi dire ciò che non voglio e non debbo?

CIAMPA. Ma dica, sí, dica, dica, dica, signora! Magari dicessel!

BEATRICE. Vi dico d'andar via, e basta così!

CIAMPA. Dunque, non la vuole. — Stabilito. — Io gliel'ho portata, e lei non la vuole. — Stabilito. E allora, ecco qua le chiavi. Io parto. Pensi, signora, che son adesso nelle sue mani.

Le consegna le chiavi; poi si fa innanzi alla moglie, e finge di darle corda come a un fantoccio.

Nina, aspetta: — Corda civile. — Riverenza, occhi bassi e diritta a casa!

NINA (*inchinandosi*). Serva sua.

CIAMPA. Benissimo!

S'avvia dietro la moglie; arrivato all'uscio, si volta e dice a Beatrice, facendo il segno di girar la corda seria su la tempia destra.

Se la signora volesse aprire...

BEATRICE. Non apro niente!

CIAMPA. Tenga tutto chiuso ermeticamente!

TELA

Atto secondo

SCENA PRIMA

BEATRICE e FANA.

BEATRICE (*scarmigliata, sulle furie, presso l'uscio a sinistra, gridando verso l'interno a Fana*). Non importa! Subito, prendete e portate qua! Come vien vienel! Voglio esser fuori prima di sera! Via da questa casa maledetta!

Si ode una scampanellata alla porta.

FANA (*venendo fuori dall'uscio a sinistra, sovraccarica di biancheria*). Oh Madre di Dio, e chi sarà?

BEATRICE. Andate ad aprire. Se è il Delegato, fatelo entrare e dategli ch'abbia pazienza un momento. Non posso presentarmi così!

Via per l'uscio a destra. Fana, con quel monte di biancheria sulle braccia, va ad aprire per la comune, sbufando. Poco dopo si sentono grida dall'interno. Entrano in iscena la signora Assunta La Bella, seguita da Fifi La Bella, che tiene afferrata per le braccia Fana e la scrolla furiosamente. Madre e figlio sono ansanti, sconvolti.

SCENA SECONDA

La SIGNORA ASSUNTA, FIFI LA BELLA, FANA, poi
BEATRICE.

ASSUNTA (*accorrendo in gran subbuglio prima verso l'uscio a destra, poi verso l'uscio a sinistra, e gridando*). Beatrice! Beatrice! Dov'è? Dov'è? Beatrice!

Entra per l'uscio a sinistra, seguitando a chiamare.

FANA (*difendendosi da Fifi che la investe*). Ma perché se la prende con me, signorino?

FIFÍ (*che tiene per le braccia Fana e la scrolla furiosamente*). Perché obbligo vostro era di venire da me, ad avvertirmi!

ASSUNTA (*rientrando dall'uscio a sinistra*). Ma dov'è mia figlia? Ditemi dov'è! Beatrice! Beatrice!

BEATRICE (*accorrendo alle grida dall'uscio a destra e buttandosi tra le braccia della madre*). Mamma! Mamma!

Scoppia in singhiozzi.

ASSUNTA. Figlia mia, figlia mia, che hai fatto? Ti sei rovinata!

FANA (*difendendosi da Fifi che la investe*). Ma se volle far tutto da sé, senza dare ascolto a nessuno! Glielo dissi tante volte, povera me! — Parli lei, signora, per carità! — Le dissi: « Si rivolga a suo fratello, che è uomo! Ne chieda consiglio, prima, alla sua mamma! ».

ASSUNTA. Non dirne niente neanche a me! Buttarsi così allo sbaraglio, senza dirne niente a nessuno!

FIFÍ (*afferrando per un braccio la sorella e strappandola dalla madre*). Vorrei sapere perché piangi ora! Lo sai che hai messo tutto il paese sossopra?

ASSUNTA. Lo hanno arrestato, figlia mia! lo hanno arrestato!

FANA. Il padrone? Madre di Dio!

ASSUNTA. E anche lei!

FANA. Anche la moglie di Ciampa?

BEATRICE. Tutt'e due? Ci ho gusto! Ah, sono contenta! Proprio quello che volevo!

ASSUNTA. Ma che dici, figlia!

FIFÍ. La vergogna? Lo scandalo?

BEATRICE. Sì, sì, lo scandalo! la vergogna addosso a lui!

FIFÍ. E addosso a te, pazza! Che ti figuri d'aver guadagnato con codesta follia che hai commessa?

BEATRICE. Che? Ma questo! Ecco!

Tira un gran respiro di sollievo.

Ah! — che posso rifiutare... — cosí! E che gli ho dato la lezione che si meritava! — Sono libera! sono libera! FIFÍ. Libera? — Pazza! — Che libera? Libera di venirtene a casa mia, ora, senza poter piú cacciare il naso fuori della porta! Libera, dice! Senza piú stato...

BEATRICE. Non me n'importa nulla! Purché non me lo veda piú davanti! Stavo a prepararmi per andar via! Mi preparo da jersera.

FIFÍ. E jeri io ero qua! Dimmi un po': fu quella megera, con cui ti trovai qua a confabulare?

FANA. Sí, sí, appunto! quella, quella, signorino!

ASSUNTA. Quella, chi?

FANA. La Saracena, signora mia!

ASSUNTA. Oh Dio! — E come, figlia? con una donnaccia di quella specie ti sei messa? E tu Fifí, tu non hai sospettato nulla?

FIFÍ. Potevo immaginarmi questo?

FANA. Mi mandarono a chiamare il Delegato Spanò...

FIFÍ. Spanò?

ASSUNTA. Spanò? Ma come!

FIFÍ. Il Delegato Spanò avete detto?

ASSUNTA (*a Beatrice*). Spanò, creatura di tuo padre, ha potuto far questo? senza sconsigliartelo?

FIFÍ. Quant'è buona, Lei, mamma! Non gli sarà parso vero di metter le mani addosso a uno, quando gli tocca far tanto di cappello a tutti quei...

S'interrompe, turandosi la bocca e mugolando:

— uhm, lo stavo per dire! — che lo ajutano a vivere in pace con sua moglie! Ha capito?

ASSUNTA. Ah, quando mai, simili vergogne, le donne di casa nostra!

FANA. Nominata per davvero, Vossignoria, tant'anni! La sua prudenza! Sempre con le labbra cucite!

ASSUNTA. Eppure ne ho viste, Fana, voi lo sapete!

FANA. Altri tempi, signora mia, altri tempi!

ASSUNTA. Come non hai pensato a me, figliuola mia?

Sono vecchia io! Ti pare che possa reggere a colpi così forti? Io domani ne morirò.. — già mi sento, che Dio solo sa come...

FIFÍ. Lei si stia tranquilla, mammà, e non se ne prenda; o io non so, per Cristo, che cosa faccio! Ha voluto cacciarsi in questi guaj, la pazza? E ora ci resti!

ASSUNTA. Già! Come se non fosse più mia figlia e tua sorella! Che dici!

FIFÍ. Ci pensa ora, che è mia sorella? Aveva me, qua, jeri! Che possiamo farci più noi, adesso? Solo ricondurla a casa possiamo, perché certo qua, ora, con suo marito non potrà più rimanere!

BEATRICE. E chi vuole rimanerci?

Si sente il campanello alla porta. Tutti restano sospesi.

ASSUNTA (*sbigottita*). Chi sarà?

BEATRICE. Non ho paura di nessuno, io!

FIFÍ (*a Fana*). Andate ad aprire. Ci sono qua io.

FANA. Venga con me, per favore, signorino: tremo tutta...

FIFÍ (*alla madre e alla sorella*). Andate di là, vojaltre.

A Fana:

E voi su, ad aprire! senza smorfie!

ASSUNTA. Vieni, vieni, figlia mia, vieni con me...

Via per la destra con Beatrice.

SCENA TERZA

FIFÍ, FANA, *il* DELEGATO SPANÒ, *poi* ASSUNTA e
BEATRICE.

FIFÍ (*rimasto solo davanti la comune, mentre Fana apre la porta d'ingresso*). Ah, è lei, signor Delegato?

SPANÒ (*entrando*). Sempre a servirla, signor Fifi!

FIFÍ. Ah, sí, un bel servizio davvero ha reso lei alla famiglia, se ne può vantare! E veramente abbiamo motivo di ringraziarla e di restargliene grati!

SPANÒ. Lei mi ferisce, signor Fifí!

FIFÍ. Ma come, scusi, è questo il modo di procedere d'un amico verso una famiglia, da cui lei, santo Dio, ha ricevuto tanti favori?

SPANÒ. Perciò le dico che lei mi ferisce! Nel mio sentimento piú sacro mi ferisce! Io un pubblico funzionario sono, signor Fifí!

FIFÍ. Grazie tante! Lo so bene. Sto dicendo all'amico! Come? Lei viene qua —

SPANÒ. — Chiamato dalla signora! —

FIFÍ. — va bene; e si riceve una denuncia?

SPANÒ. Mi ricevo? Che dice? Aspetti... Mi ferisce, caro signor Fifí... Io prima feci di tutto... — e la signora... — dov'è? dov'è? — lo può dire... — feci di tutto, signor Fifí, per persuadere la signora...

FIFÍ. Poteva sentir l'obbligo di venire prima da me!

SPANÒ. Con la denuncia già sporta?

FIFÍ. Ma appunto per fargliela ritirare!

SPANÒ. E allora le dico che lei non conosce sua sorella! Privo di Dio! Mi minacciò che l'avrebbe portata lei direttamente al signor Commissario, la denuncia, dichiarandogli che io... — ah, eccola qua, eccola qua...

Rientrano Assunta e Beatrice dall'uscio a destra. Spanò accorre a baciare la mano alla signora Assunta, che se ne schermisce.

Signora mia riveritissima, no... lasci, lasci che gliela baci codesta mano santa... E lei, signora Beatrice, dica qua, la prego, a suo fratello...

ASSUNTA (*interrompendolo*). Mi sembra inutile, signor Delegato, inutile, caro Fifí, fare ancora codeste dimostranze.

BEATRICE. Del resto, il signor Delegato ha ragione.

SPANÒ (*a Fifí*). Ecco! La sente?

BEATRICE. Fui io, fui io, sissignori.

SPANÒ (*a Fifi*). La sente? Benedetta bocca di verità!

Ma se torto ho io, caro signor Fifi, signora Assunta mia... che io venero, privo di Dio, come una madre. Vede? lei ora mi fa piangere, signor Fifi... Piangere, sissignore, perché se torti ho io, è... è per eccesso... per eccesso d'amicizia! Perché la condizione nostra, qua, a tenere questo porco ufficio qua (mi scusi il termine, signora Assunta!), qua nel nostro stesso paese nativo, è la cosa più infame che si possa immaginare! — Ma scusi, scusi, potevo trovarmi faccia a faccia, mettere *io* le mani addosso, *io*, al cavalier Fiorica, *io*? E allora che ho fatto? Per eccesso d'amicizia, la più grossa delle bestialità! Ecco, di questo lei, signor Fifi, di questo dovrebbe rimproverarmi!

FIFI. Ma se non so ancora che diavolo ha fatto lei! Che ha fatto? Me lo dica! Com'è stato? Si può sapere?

SPANÒ. È stato che... non potendo... non volendo farlo io... un simile servizio... ho... incaricato un altro... il mio collega Logatto, forestiere, calabrese... E ha visto? ha visto che cosa ha fatto? — Ignorante! Testa di mulo!

FIFI. Arrestò tutt'e due, mio cognato e la donna?

BEATRICE. Ma fece il suo dovere, mi pare! Fece proprio quello che doveva fare!

ASSUNTA. Zitta, figlia! Non sai quello che ti dici!

FIFI. Li trovò dunque insieme? Insomma, mi dica!

SPANÒ. Ecco... i-i-insieme e non insieme... Flagranza vera non c'è. — Non si può dire che ci sia. — E questa intanto è una gran cosa! Anzi io credo che, allo stato degli atti, si può dimostrare che non c'è niente di niente. Niente, assoluto!

FIFI. E allora? Perché li arrestarono?

SPANÒ. Perché? Ma perché non c'ero io! Perché c'era quella testa-di-mulo di calabrese! Ecco il mio rimorso! Ma il cavaliere sarà rilasciato, signor Fifi, sarà rilasciato questa sera stessa! Lo prometto e lo giuro! Se no, non mi chiamerò più Alfio Spanò!

FIFÍ. Sta bene, ma mi dica intanto, in nome di Dio, come fu!

SPANÒ. Ah, ecco. Fu cosí. Logatto, mediante la chiave data dalla signora Beatrice, entrò nella sede del banco del cavalier Fioríca, oh, e si nascose nel bugigattolo attiguo alla sala. Oh. Quando le guardie bussarono alla porta di là, dell'annesso quartierino di Ciampa, e intimarono d'aprire in nome della legge, oh, il cavaliere (appena la donna scese ad aprire) naturalmente, che fece? fece per entrare nella sala del banco...

BEATRICE (*con un grido di trionfo*). Ah ecco! Vedete? Dunque era là nelle stanze del Ciampa! Aveva aperto l'uscio di mezzo.

SPANÒ (*sconcertato*). Sissignora...

BEATRICE. E come lo aveva aperto, se Ciampa lo aveva chiuso e mi aveva portato qua la chiave? Ecco la prova! La prova che è vero!

SPANÒ (*ripigliandosi*). Nossignora non è prova, aspetti...

BEATRICE. Come non è prova?

SPANÒ. Mi lasci dire. Catenaccetti inglesi, signora: hanno tutti due chiavi.

BEATRICE. Due chiavi, benissimo! Una in tasca al Ciampa, e l'altra in tasca di mio marito!

SPANÒ. Nossignora. Mi lasci dire. Risulta dal verbale. Il cavalier Fioríca ha dichiarato che: — arrivato da Catania, non potendo figurarsi di non trovare al suo posto il Ciampa; vedendosi tutto impolverato dal viaggio — povero galantuomo! — e avendo fretta di prender visione della corrispondenza arrivata durante la sua assenza — (sono parole del verbale) — bussò, dice, all'uscio, per domandare alla moglie del Ciampa, dice, il mezzo di lavarsi almeno le mani.

BEATRICE (*con stridula risata*). Le mani... uh, già!... le mani! Figuriamoci!

SPANÒ. Le mani, povero galantuomo! dovendo aprire la corrispondenza...

FIFÍ. Non le dia retta! Séguiti.

SPANÒ. E allora lei, la moglie del Ciampa, dice, gli fece passare, dice, *l'altra chiave* di sotto l'uscio!

BEATRICE. Uh, ma guarda, di sotto l'uscio! Che bella combinazione!

SPANÒ (*seguitando*). Come difatti s'è constatato, signora, che veramente di sotto l'uscio la chiave passa. E il cavaliere era in maniche di camicia — decentissimo!

BEATRICE. Sì? E lei? com'era lei? com'era?

SPANÒ. Era... ecco... era...

BEATRICE. Lo dica! Tanto, risulta dal verbale!

SPANÒ. E allora le so dire che neanche era in camicia.

BEATRICE. Nuda? era nuda?

SPANÒ. No! Che pensa, signora? — Più che in camicia, intendo dire! In sottana e camicia — come vanno le donne per casa — le donne di basso cetto, s'intende — in questa stagione, con questo caldo, che io — privo di Dio — sono tutto in un bagno di sudore... — Più che in camicia, stia tranquilla, signora! Un po' scollata camicia... braccia di fuori... camicia da donna, si sa...

BEATRICE. Eh già! basta che non li abbiano trovati nudi tutt'e due!

ASSUNTA. Ma Beatrice, ma come puoi parlar cosí? Non ti riconosco piú, figlia mia!

FIFÍ. Vergogna! Davanti a un uomo!

Indica il Delegato.

BEATRICE. Ma che uomo!

ASSUNTA. Sono cose da dire, codeste?

BEATRICE. Nascondiamo, nascondiamo! Già, ripariamo! vestiamole queste vergogne! Vergogna è dirle, certe cose. Farle, non è niente!

FIFÍ. Non capisco, signor Delegato! Ma perché li hanno arrestati tutti e due allora? Se il verbale è negativo!

SPANÒ. Ecco... ecco... Quanto alla donna, la arrestarono per... per... *decolté* eccessivo, lei mi intende! Il cavaliere, perché... S'immagini un po'... come si vide met-

ter le mani addosso, il galantuomo diventò una furia, una furia d'inferno! Ci fossi stato io, avrei compatito; anche se mi schiaffeggiava, mi sarei presi gli schiaffi, per amicizia. Quella testa-di-mulo di calabrese, invece, s'è incornato a volerlo responsabile d'ingiurie e vie di fatto e l'ha tratto in arresto. Ma sarà rilasciato, signor Fifi — prometto e giuro. Questa sera stessa. E se Logatto non si sta quieto, lo accomodo io!

FIFI. Ma già... dico, se non risulta niente...

SPANÒ. Niente! Perquisito tutto, anche la borsa di viaggio... anche la giacca che il cavaliere s'era levata...

BEATRICE. Ah, anche la giacca? anche la borsa di viaggio? E mi dica un po': non vi hanno trovato per caso una certa collana, a pendagli, che egli le aveva promesso in dono da Palermo?

FIFI. Ah, è questa la collana che hai incaricato Ciampa di comperarti uguale?

BEATRICE. Questa, precisamente!

A Spanò.

Mi risponda: l'hanno trovata?

SPANÒ. Scusi, signora. Chi parlò a lei di codesta collana? La Saracena?

FANA. Sissignore, lei, appunto!

SPANÒ. Ma se lo so! Ne parlò anche a me! È una vera sciocchezza, signora mia! una pura e semplice sciocchezza nata da questo: che la moglie del Ciampa, leticando come fa sempre con le donne del vicinato che le danno la baja per tutti gli anelli che tiene alle dita, si vantò, dice, che uno di questi giorni, per farle crepar d'invidia, sarebbe loro apparsa, dice, parata come una Madonna, al balcone, con una gran collana, di queste a pendagli, al petto. Quest'è tutto! Sa invece, signora, sa che cosa s'è trovato invece nella borsa di viaggio del signor cavaliere? Un libriccino da messa, s'è trovato, piccolo piccolo... così, un amore le dico! con la rilegatura d'avorio e le pagine dorate.

ASSUNTA. Vedi, figlia? Per te!

SPANÒ. Aspetti, e anche una scatola di mandorle candite.

ASSUNTA. Quelle che piacciono a te!

FANA. Ma se l'ho sempre detto io, che la tratta come una reginal!

FIFÍ. Bestiaccia ingrata!

Beatrice s'abbatte piangendo, pentita e commossa, sul seno della madre.

SPANÒ (*soddisfatto dell'effetto ottenuto, approva col capo, ammiccando a Fifi; poi gli dice*). Ma sarebbe prudente, signor Fifi — se, come spero, riesco a far rilasciare il cavaliere questa sera stessa — sarebbe prudente che la signora non gli si facesse trovare in casa.

ASSUNTA. Ah, certo! certo!

FIFÍ. Ce la porteremo a casa con noi!

SPANÒ. Almeno per qualche giorno. Bisognerà compartirlo! Ha un diavolo per capello, povero galantuomo, e minaccia di far cose dell'altro mondo.

FIFÍ. Ha ragione! ha ragione! Io non so che farei, se fossi al suo posto!

SPANÒ. Ma gli passerà! Stia sicuro, che gli passerà! Dopo qualche giorno, le furie svaporano e tutto ritorna tranquillo come prima. — Ah, privo di Dio, che bella cosa, signore mie, la santa pace domestica!

Lunga pausa, come se tutto fosse finito, e non ci fosse più nient'altro da dire o da fare. Tutt'a un tratto, viene a rompere questo silenzio conclusivo una violenta scampanellata alla porta:

FANA (*balzando con spavento*). Ah Signore, ajutaci! Quest'è lui! Ciampa!

FIFÍ. Uh, già! E chi ci pensava più, a Ciampa?

SPANÒ. Per Dio santo, già! c'è anche lui! Con la moglie arrestata...

ASSUNTA. E come si fa ora? come si rimedia per questo poverino?

SPANÒ. Forse sarà meglio non riceverlo!

FIFÍ. No, meglio riceverlo, anzi! e cercare di fargli intendere la ragione, qua, tra me e lei!

SPANÒ. Già... ma badi... badi che farà cose da pazzi!

FIFÍ. Faccia quello che vuole! Purché poi, alla fine...

FANA. Ah, che tremore per tutte le vene!

BEATRICE (*mansueta*). Sarà bene che mi ritiri, con la mamma, è vero?

FIFÍ (*gridando e facendole gli occhiacci*). Mi pare!

ASSUNTA. Andiamo, andiamo, figliuola mia. Lasciamoli soli, tra loro uomini.

Via con Beatrice per l'uscio a destra.

FIFÍ (*a Fana che s'avvia tutta tremante con le altre donne*).

Dove andate voi? Andate ad aprire!

SPANÒ. Non abbiate paura, ci sono qua io!

Fana esce per l'uscio in fondo.

SCENA QUARTA

CIAMPA e DETTI.

FANA (*rientra subito rinculando*). Madre di Dio! Un morto è! È entrato ed è caduto a sedere!

FIFÍ e SPANÒ. Come! Che è stato?

Fanno per accorrere. Ciampa entra per la comune, cadaverico, con l'abito e la faccia imbrattati di terra; la fronte ferita; il colletto sbottonato; la cravatta sciolta, e gli occhiali in mano. Subito Fifi e Spanò gli si fanno attorno premurosi e costernati, e gli scuotono con le mani la polvere dal vestito.

FIFÍ. Ma come! Che è stato, caro Ciampa?

SPANÒ. Siete forse caduto?

CIAMPA (*piano, cupo*). Niente. Sturbo. Un piccolo sturbo.

Mi si sono rotti gli occhiali.

FIFÍ (*correndo per una seggiola, mentre il Delegato ne prende un'altra e un'altra Fana*). Ecco, sedete... sedete qua...

SPANÒ. Qua c'è la seggiola...

CIAMPA. Grazie. Non seggo.

FIFÍ. Come! Perché no?

CIAMPA. Perché no.

SPANÒ. Ma se non vi reggete in piedi!

CIAMPA. Non dubiti. Sette spiriti ho, come i gatti. Ora li ripiglio. Ma, tanto... Me ne vado subito. — La signora?

SPANÒ. La signora, Ciampa, è di là che...

FIFÍ. Capirete che in questo momento non può parlare con voi.

CIAMPA. Parlare? E che bisogno ha piú di parlare? Dopo il fatto!

FIFÍ. Ma il fatto, caro Ciampa, non è come voi forse vi immaginate!

SPANÒ. Negativo! negativo! verbale assolutamente negativo!

FIFÍ. Ecco, sentite? ve lo dice il signor Delegato. V'assicuro che non avete proprio ragione di star così!

CIAMPA. Me l'assicura lei?

SPANÒ. Ma no! gli atti, gli atti — il verbale, capite, caro Ciampa? Lo dice il verbale!

CIAMPA. E quando lo dice il verbale!

FIFÍ. Ma certo! Se un fatto risulta assolutamente infondato...

SPANÒ. Per con-sta-ta-zi-o-ne-lè-gà-lè!

FIFÍ. Dovete per forza ammetterlo!

CIAMPA. Non ho difficoltà. — Dovrei consegnare certi oggetti alla signora.

FIFÍ. Quelli che avete ritirati da Palermo? Potete consegnarli a me, se volete.

CIAMPA. Non ho difficoltà. — Mi parrebbe piú giusto però, poiché c'è qua il signor Delegato, che li consegnassi a lui.

FIFÍ. Ma sí, a lui o a me...

A Spanò:

Son certi oggetti che Ciampa ha ritirati dal monte...
SPANÒ. Sta bene, sta bene...

FIFÍ (*a Ciampa*). Ma potete anche lasciarli lì...

*Indica con sprezzatura signorile il tavolino accanto
al divano.*

CIAMPA. E lei dà poi tanto peso alle formalità d'un verbale?

FIFÍ. Ma no... Che c'entra? Nel verbale è la constatazione d'un fatto, come v'ha spiegato il Delegato.

SPANÒ. Precisamente! Legale!

CIAMPA. E sta bene! Voglio che sia, anche questa, constatazione legale di un altro fatto: che io consegno qua al signor Delegato questi oggetti, perché fui mandato dalla signora...

SPANÒ. Ma sí, lo so, caro Ciampa!

CIAMPA. Lo sa? — *Allontanato con quest'incarico*. E lei deve constatare il fatto che io, da umile servitore, sono andato e sono ritornato, disimpegnando l'incarico e consegnando qua, come consegno a lei, questi due oggetti.

Trae di tasca i due astucci.

Uno, e due. — Non voglio altro.

Fa per andarsene.

FIFÍ. E che fate, ora?

CIAMPA. Niente. Me ne vado.

FIFÍ. Così ve n'andate?

CIAMPA. E che vuole che faccia piú qua? Volevo parlare con la signora. Non si può. Me ne vado.

FIFÍ. Ma che vorreste dire, scusate, alla signora?

*Fana, di dietro, fa piú volte segno di no, di no a Fifi,
con una mano sotto il mento.*

CIAMPA (*voltandosi all'improvviso, sorprendendola in quel gesto e rifacendoglielo*). Che avete, per caso, mal di gola, voi? Difficoltà di respiro? Per vostra regola, io guardo in terra e conto le stelle, anche senza occhiali!

Appressandosi a Fifi:

Lei forse ha paura ch'io, parlando con sua sorella...?

FIFÍ (*interrompendolo*). Ma no, che paura! È che mia sorella, in questo momento, vi ho detto, non può, perché tanto io, quanto il signor Delegato, quanto mia madre che è di là con lei, le abbiamo dimostrato e fatto toccar con mano la follia che ha commesso; e credete, caro Ciampa, che n'è pentita, pentitissima! È vero?

SPANÒ. Diavolo! Piange.

CIAMPA. Ah, piange...

FIFÍ. Piange, piange, anche perché — ve lo può dire qua il Delegato — glien'ho dette di tutti i colori.

SPANÒ. Verissimo! Terribile!

FIFÍ. V'assicuro, Ciampa, che voi non le potreste dir più di quanto le ho detto io!

CIAMPA. E che si figura lei, che vorrei dire io a una signora? Sua sorella non ha fatto altro che prendere il mio nome — il mio pupo... — si ricorda che jeri io qua parlai di pupi? — il mio pupo: buttarlo a terra, e, sopra — una calcagnata — così!

Butta il cappello in terra e lo pesta col piede.

Perché la signora — povera pupa — s'è creduta anche lei calpestata... La posizione nostra — la mia e la sua — in fondo, sono uguali: io qua, lei di là. Che vuole che le dica? Una sola domanda volevo rivolgerle; e non alla signora propriamente, ma alla sua coscienza.

FIFÍ. Che domanda?

CIAMPA. Scusi, se dico alla sua coscienza...

Con scatto improvviso aprendo la finanziaria e presentandosi al Delegato Spanò:

Signor Delegato, mi cerchi!

FIFÍ (*tirandolo indietro*). Ma no, che dite!

SPANÒ. Sappiamo bene che siete un galantuomo, Ciampa!

CIAMPA. Del resto, c'è qua lei. E mi piace, mi piace che ci sia lei, signor Delegato, perché così vede il cuore...

Il cuore d'un uomo che piange e che fa sangue... sangue davvero, perché sono stato assassinato...

Scoppia in improvvisi e irrefrenabili singhiozzi.

FIFÍ e SPANÒ. Ma no... ma no... che dite!... Ma se non ce n'è ragione! State tranquillo, Ciampa!

CIAMPA. Tranquillo, già... Questa sola domanda, insomma, alla signora, in presenza vostra, volete lasciarla fare?

FIFÍ. Ma sí, ma sí! Ecco, ve la chiamo.

Chiamando dall'uscio di destra:

Beatrice! Mammà! Vieni, Beatrice!

SCENA QUINTA

BEATRICE, ASSUNTA e DETTI, *infine* VICINI e VICINE.

FIFÍ (*a Beatrice che entra con la madre*). Senti qua Ciampa, che vuol rivolgerti non so che domanda.

ASSUNTA (*pietosamente*). Oh, poverino! Siete ferito?

CIAMPA. Non è niente, signora. Il guajo è per gli occhiali, che mi si sono rotti. Ci vedo e non ci vedo. Ma, tanto, ormai, non ho piú niente da vedere.

A Beatrice:

Questa sola domanda, a lei, signora: — Crede lei... — (*lasciamo il fatto, ciò che è accaduto questa mattina, lasciamo star tutto*) — crede lei, in coscienza,

d'aver avuto ragione di far questo, non ostante che io jeri — presente suo fratello...

ASSUNTA (*cercando d'interromperlo*). Ma sí, sappiamo tutto, Ciampa!

FIFÍ. Che finanche le portaste qua vostra moglie!

CIAMPA. Permettano... permettano... — lascino dire a lei! Perché può darsi che la signora, non ostante tutto, abbia voluto colpire anche me, credendo d'aver tutta la ragione di farlo. È cosí, signora? Mi risponda — in coscienza!

BEATRICE (*esitante*). No... io... io, a voi...

SPANÒ. La signora non voleva colpir voi, caro Ciampa! Tant'è vero che vi volle allontanare, mandandovi a Palermo!

BEATRICE. Ecco... già... io... come dice il Delegato...

CIAMPA. Ah, no, signora! Che lei non abbia pensato a me, non è possibile! Perché per ben due ore io qua, jeri, non feci altro che mettere le mani avanti!

BEATRICE. Sí, sí. E appunto per questo volli mandarvi a Palermo! Per aver mano libera, qua, su vostra moglie e su mio marito!

CIAMPA. Senza pensare a me?

BEATRICE. Senza pensare a voi.

CIAMPA. E che cos'ero io? Niente? Pietra d'affilare? Mi gettava a terra; mi prendeva cosí, con due dita, come uno strofinaccio qualunque; mi buttava in un canto, proprio come se non ci fosse da fare nessun conto di me... — Ma voglio ammettere tutto, signora! voglio entrare nella sua coscienza, fino in fondo, e ammetter pure che lei non si sia fatto scrupolo di colpire anche me, perché io — secondo lei — sapevo tutto e mi stavo zitto. È cosí? Mi risponda. È cosí?

BEATRICE. Eh... poiché lo dite voi stesso... sí, è proprio cosí.

CIAMPA. Ah! E allora, a uno che — poniamo — è guercio, lei gli appende un cartellino alle spalle: — « Popolo! È guercio! » — ?

BEATRICE. Ma no... che c'entra!

CIAMPA. Lasciamo il guercio di cui tutti si possono accorgere senza bisogno di cartellino. Lei deve provarmi che *uno, uno solo*, signora, in tutto il paese potesse sospettare di me quello che lei ha creduto! che *uno, uno solo* potesse venire a dirmi in faccia: — « Ciampa, tu sei becco, e lo sai! »

FIFÍ (*subito*). Ma no! Ma chi? Ma nessuno!

SPANÒ (*contemporaneamente*). Ma a chi poteva venire in mente!

ASSUNTA (*contemporaneamente*). Ma che dite, Ciampa!

FANA (*contemporaneamente*). Veramente a nessuno Signore Iddio, in coscienza!

CIAMPA (*dominando le esclamazioni simultanee*). Ma la signora potrebbe dire: — Se non lo sapevano gli altri, era noto a voi e tanto basta! — È vero? è vero? Non lo neghi! Io ho bisogno della sua coscienza, signora: non del verbale! Dica: è vero?

BEATRICE. È vero, sí.

Movimento di sorpresa dolorosa e d'intensa costernazione negli altri. Silenzio.

CIAMPA (*ferito, tentennando il capo*). Ah, signora. — Io ora parlo... non per me... parlo in generale... — E che può saper lei, signora, perché uno, tante volte, ruba; perché uno, tante volte, ammazza; perché uno, tante volte — poniamo, brutto, vecchio, povero — per l'amore d'una donna che gli tiene il cuore stretto come in una morsa, ma che intanto non gli fa dire: — *ahi!* — che subito glielo spegne in bocca con un bacio, per cui questo povero vecchio si strugge e s'ubriaca — che può saper lei, signora, con qual doglia in corpo, con quale supplizio questo vecchio può sottomettersi fino al punto di spartirsi l'amore di quella donna con un altro uomo — ricco, giovane, bello — specialmente se poi questa donna gli dà la soddisfazione che il padrone è lui e che le cose son fatte in modo che nes-

suno se ne potrà accorgere? — Parlo in generale, badiamo! Non parlo per me! — È come una piaga, questa, signora: una piaga vergognosa, nascosta. E lei che fa? stende la mano e la scopre così... pubblicamente? — Lasciamo questo discorso, e veniamo a noi! — Io, signora, sapevo che lei aveva sospetti su mia moglie e su suo marito. — Gelosia! — Chi non ne ha, quando si vuol bene? — Compatisco anche i delitti, signora; si figuri se non avrei compatito lei per la gelosia! Ero venuto qua, jeri, apposta per farla parlare, per farla sfogare. — Aveva un sospetto? — Non glielo volevo levare! Perché so che codesti sospetti, piú si vogliono levare, e piú si raffermano! — Se lei avesse parlato seriamente con me, io me ne sarei tornato a casa e avrei detto a mia moglie: — « Pst! Fagotto, e via! » — Oggi mi sarei presentato al signor cavaliere: — « Signor cavaliere, bacio le mani: non posso star piú con lei! » — « Perché, caro Ciampa? » — « Perché non posso star piú con lei: ho altri affari ». — Così si fa, signora mia! — E perché crede che io le portai qua, jeri, mia moglie? Ma per farla scattare, signora, per farle scatenare dalla bocca tutta la tempesta che lei covava dentro! Glielo gridai finanche: — « *Parli! parli!* » — E lei non volle dir niente! — Volle gettarmi così a terra, assassinar mi... E che vuole che faccia io ora? Mi dica lei che cosa debbo fare! Tenermi questo sfregio? comperarmi una testiera con due bei pennacchi, per far la mia comparsa in paese? e tutti i ragazzini dietro, in baldoria. a gridarmi: — *Bèèè... Bèèè...* — e io, pacifico e sorridente, a ringraziare a destra e a sinistra?

FIFÍ. Ma perché? dove? che sfregio! che testiera! che ragazzini! Se non c'è stato niente!

SPANÒ. Niente di niente! Niente assoluto!

CIAMPA. Perché lo dice il verbale, è vero? Ma chi vuole che creda a codesto suo verbale dopo tanto scandalo? Guardie, Delegato, sorpresa in casa, arresto...

SPANÒ. Sta bene! Ma con risultato negativo! Dunque...

CIAMPA. Signor Delegato, son macchie d'olio, che non levano, queste! Diranno: « Si tratta d'un cavaliere! Hanno accomodato la cosa! » — E come resto io? — Lei, signora, poteva prendersi questo piacere, se credeva che suo marito si fosse messo con qualche ragazza, senza però — badiamo — né padre, né fratelli. Dava una lezione a suo marito — non c'erano altri uomini di mezzo — e tutto si sarebbe accomodato alla meglio. Ma qua c'era un uomo di mezzo, signora! — Come non pensò a me, lei? O che ero niente, io? — Lei ha scherzato; s'è passato questo piacere; ha fatto ridere tutto un paese; domani rifarà pace con suo marito... — e io? per lei sarà finito tutto — ma io? resto col verbale, che non c'è stato nulla? E debbo sopportarmi che tutti, domani, vengano a dirmi in faccia, con occhi dolenti: — « Non è stato nulla, Ciampa; la signora ha scherzato! »

Con scatto improvviso:

Signor Delegato, qua, mi tasti il polso!

Gli porge il polso.

SPANÒ (*stordito*). Come? perché?

CIAMPA. Mi tasti il polso. Dica se ci avverte un battito di più. Io dico qua, con la massima calma, testimonio lei, testimonii tutti, che questa sera stessa, o domani, appena mia moglie ritorna a casa, io con l'accetta le spacco la testa!

Subito:

E non ammazzo soltanto lei, perché forse farei un piacere, così, alla signora! Ammazzo anche lui, il signor cavaliere — per forza, signori miei! per forza!

FIFÍ e SPANÒ (*afferrandolo, mentre le tre donne gridano e piangono*). Che è? che avete detto? Voi siete pazzo! Chi ammazzate?

CIAMPA (*pallido, stravolto, quasi sorridente*). Tutti e due! Per forza! Non posso farne a meno! Non l'ho voluto io!

FIFÍ. Voi non ammazzate nessuno, perché non ne avete né diritto né ragione! Ma se pure l'aveste, ci saremo qua noi a impedirvelo!

SPANÒ. Ci sono io!

CIAMPA. Signor Delegato, me l'impedisce oggi... —

SPANÒ. — Anche domani! —

CIAMPA. — ma doman l'altro l'ammazzo! Lei sa come si dice da noi: — « Guai a chi è morto nel cuore d'un altro! » — Io sono calmo, signor Delegato. Lei m'è testimonio che io non volevo questo. Mi ci hanno buttato in questo fosso! Con questo sfregio in faccia, davanti al paese — se lo scrivano bene in mente — io non resto!

BEATRICE (*insorgendo*). Ma se ve lo dico io, ora, se ve lo dico io, Ciampa, che non ne avete nessuna ragione?

CIAMPA. Me lo dice *ora*, lei, signorà? Lo riconosce *ora*, che non doveva mettere a questo cimento un uomo? Troppo tardi, signora mia!

FIFÍ. Ma, scusate, se lo riconosce lei stessa, che non c'è stato niente...

CIAMPA. Codesto « niente », signor Fifí, lei, a me, non me lo deve dire!

FIFÍ. Ma se lo scandalo è stato per una pazzia!

ASSUNTA (*incalzando*). Per una pazzia, per una pazzia, Ciampa!

SPANÒ (*incalzando*). Per una pazzia, ve lo confessa la stessa signora!

FIFÍ (*incalzando*). Se ve lo dice lei! Ve lo confermiamo tuttí! Una pazzia!

TUTTI. Una pazzia! sí, una pazzia!

CIAMPA (*in mezzo a tutti che gridano: « una pazzia! una pazzia! », all'improvviso, assorto in una idea che gli balena lí per lí, raggianti*). Oh Dio! Oh che bellezza! Oh che bellezza! Signori, pacificamente! Oh che bel-

lezza! Sissignori... sissignori... Si può aggiustar tutto... pacificamente. Ah, che respiro! Mi metterei a ballare... a saltare... per il gran peso che mi son levato dal petto! Le mie mani... le mie mani possono restar pulite... pulite, e me le bacio! me le bacio! — Lei, signora, vada a prepararsi... Subito, subito!

BEATRICE (*trasecolata, come tutti gli altri*). Io? Perché?

CIAMPA. Dia ascolto a me, vada a prepararsi! Non perdiamo tempo!

Guarda l'orologio.

Ci arriva! ci arriva!

BEATRICE. Ma perché? a che cosa arrivo?

FIFÍ. Che dice?

SPANÒ. Dove volete che arrivi la signora?

CIAMPA. Ma sí! ma sí! Voi, Fana, e lei, signora Assunta, vadano, vadano ad ajutarla a mettere un po' di biancheria, abiti, nella valigia! Facciamo presto, per carità! Non c'è tempo da perdere!

BEATRICE. Ma insomma, perché? Debbo partire? Dove debbo andare? Vi ha dato di volta il cervello?

CIAMPA. A me? Nossignora! Ha dato di volta a lei il cervello, signora mia! Scusi, l'ha riconosciuto suo fratello Fifí; lo riconosce il Delegato; la sua mamma; lo riconosciamo tutti: e dunque lei è pazza! Pazza, e se ne va al manicomio! È semplicissimo!

FIFÍ. Come? chi?

ASSUNTA. Mia figlia? Che dite?

BEATRICE. Al manicomio? io? io, al manicomio?

CIAMPA. Lasciamo il manicomio! In una casa di salute, signora! Tre mesi. Villeggiatura.

BEATRICE (*indignata*). Ma ci andrete voi, al manicomio! voi! Uscite fuori! fuori di casa mia! subito fuori!

CIAMPA. Signora, dove mi manda? Badi che nel suo interesse io parlo!

SPANÒ. Ma vi sembra che siano proposte da fare, codeste?

FIFÍ. Dove siamo?

CIAMPA. Anche lei, signor Fifi? Non comprende che questo è l'unico rimedio? Per lei stessa! Per il signor cavaliere! Per tutti! Non capisce che sua sorella ha svergognato anche il signor cavaliere, e che deve dare anche a lui una riparazione di fronte al paese? Si dice: — *È pazza!* — e non se ne parla più! — Si spiega tutto! — *Pazza, pazza da chiudere e da legare!* — E solo così io non ho più niente da vendicare! Mi disarmo. Dico: — « *È pazza! Posso più farmene d'una pazza?* » E basta così! Il cavaliere non avrà più da mortificarsi domani, comparando tra i suoi amici; e la signora va a farsi tre mesi di villeggiatura! — Via, via, sbrighiamoci, che meglio di così non si potrebbe fare! Ma deve partire assolutamente questa sera stessa!

FIFI. Sì, sì, è giusto! è giusto!

A Beatrice:

Capisci? È per finta!

BEATRICE. Ma chi? io? Tu sei pazzo! Io, al manicomio? Ma lo sente lei, mamma? al manicomio!

ASSUNTA. Figlia mia, è per rimedio, non senti?

SPANÒ. Per rimedio, signora! Sembra anche a me la risoluzione migliore! Pensi anche al signor cavaliere, signora...

BEATRICE. Ma che dite? Volete davvero che passi per pazzo davanti a tutto il paese?

CIAMPA. Ma davanti a tutto il paese, lei, signora, non ha bollato con un marchio d'infamia tre persone? Uno, d'adulterio; un'altra, di squaldrina; e me, di becco? Ah, lei vorrebbe dirlo soltanto d'aver commesso una pazzia? Non basta, signora! Deve dimostrare d'esser pazzo — pazzo davvero — da chiudere!

BEATRICE. Pazzo da chiudere sarete voi!

CIAMPA. Nossignora. Lei. Per il suo bene! E lo sappiamo tutti qua, che lei è pazzo. E ora deve saperlo anche tutto il paese. Non ci vuole niente, sa, signora mia, non s'allarmi! Niente ci vuole a far la pazzo, creda

a me! Gliel'insegno io come si fa. Basta che lei si metta a gridare in faccia a tutti la verità. Nessuno ci crede, e tutti la prendono per pazza!

BEATRICE (*furente, convulsa*). Ah, dunque voi lo sapete che io ho ragione, e che avevo ragione di far questo?

CIAMPA. No. Ah, no! Volti la pagina, signora! Se lei volta la pagina, vi legge che non c'è piú pazzo al mondo di chi crede d'aver ragione! — Via, vada! vada! si prenda questo piacere, di fare per tre mesi la pazza davvero! Le par cosa da nulla? Fare il pazzo! Potessi farlo io, come piacerebbe a me! Sferrare, signora, qua

Indica la tempia sinistra col solito gesto:

per davvero tutta la corda pazza, cacciarmi fino agli orecchi il berretto a sonagli della pazzia e scendere in piazza a sputare in faccia alla gente la verità. La cassa dell'uomo, signora, comporterebbe di vivere, non cento, ma duecent'anni! Sono i bocconi amari, le ingiustizie, le infamie, le prepotenze, che ci tocca d'ingozzare, che c'infracidano lo stomaco! il non poter sfogare, signora! il non potere aprire la valvola della pazzia! Lei, può aprirla: ringrazii Dio, signora! Sarà la sua salute, per altri cent'anni! — Cominci, cominci a gridare!

BEATRICE. Comincio a gridare?

CIAMPA. Sí, ecco! Qua! in faccia a suo fratello!

Glielo spinge davanti.

Forza! in faccia al Delegato!

Glielo spinge davanti.

Forza! In faccia a me! E si persuada, signora, che solamente da pazza lei poteva pigliarsi il piacere di gridarmi in faccia: « Bèèè! »

BEATRICE. E allora, sí: Bèèè!... ve lo grido in faccia, sí: bèèè! bèèè!

FIFÍ (*cercando di trattenerla*). Beatrice!

SPANÒ (*cercando di trattenerla*). Signora!

ASSUNTA (*cercando di trattenerla*). Figlia mia!

BEATRICE (*con grida furibonde*). No! Sono pazza? E debbo gridarglielo: *Bèèè! bèèè! bèèè!*

CIAMPA (*mentre tutti fanno per portar via Beatrice, che seguita a gridare come se fosse impazzita davvero*). È pazza! — Ecco la prova: è pazza! Oh che bellezza! — Bisogna chiuderla! bisogna chiuderla!

Balla dalla contentezza, battendo le mani. Momento di gran confusione, anche perché alle grida sopravvengono i vicini e le vicine di casa Fiorica, con facce sbalordite, e chiedono a coro, più coi gesti che con le parole, che cosa sia accaduto. Ciampa, seguitando a batter le mani, festante, al colmo della gioja, e rispondendo ora all'una, ora all'altro:

È pazza! È pazza!... Se la portano al manicomio! È pazza!

E mentre tutti quei curiosi, spinti dolcemente ora dal Delegato, ora dal fratello, si ritirano commentando sotto sotto la disgrazia, si butta a sedere su una seggiola in mezzo alla scena, scoppiando in un'orribile risata, di rabbia, di selvaggio piacere e di disperazione a un tempo.

TELA

La giara

1917

Personaggi

Don Lolò Zirafa

Zì Dima Licasi, *conciabrocche*

L'avvocato Scimé

'Mpari Pè, *garzone*

Tararà, Fillicò, *contadini abbacchiatori*

La 'gna Tana, Trisuzza, Carminella, *contadine raccoglitrici
d'olive*

Un Mulattiere

Nociarello, *ragazzo di undici anni, contadino*

Campagna siciliana. Oggi.

Atto unico

Spiazzo erboso davanti alla cascina di don Lolò Zirafa in vetta a un poggio. A sinistra è la facciata della cascina, rustica, a un sol piano. La porta, rossa, un po' stinta, è nel mezzo; sopra la porta, un balconcino. Finestre sopra e sotto: quelle di sotto, con grate. A destra, un secolare olivo saraceno; e, attorno al tronco scabro e stravolto, un sedile di pietra, murato tutt'in giro. Di là dall'olivo lo spiazzo scoscende con un viottolo. In fondo, degradanti per il pendio del poggio, altri olivi. È ottobre.

Al levarsi della tela, 'Mpari Pè, sentendo un canto campestre delle donne, che vengono su per il viottolo a destra con ceste colme d'olive sul capo o tra le braccia, montato sul sedile attorno all'olivo saraceno, grida:

MPARI PÈ. O oh! Toppe senza chiave! E tu costà, moccioso! Piano, corpo di... badate 'al carico!

Le donne e Nociarello vengono su dal viottolo a destra, cessando il canto.

TRISUZZA. O che vi piglia, 'Mpari Pè?

LA 'GNÀ TANA. Alla grazia! Avete imparato anche voi a sacramentare?

CARMINELLA. Anche gli alberi di qui a poco si metteranno a bestemmiare in questa campagna.

'MPARI PÈ. Ah, vorreste che vi lasciassi seminare per terra le olive?

TRISUZZA. Seminare? Io per me non ne ho lasciata cadere nemmeno una.

'MPARI PÈ. Se don Lolò, Dio liberi, s'affaccia là al suo balcone!

LA 'GNÀ TANA. Eh, può anche starci affacciato dalla mattina alla sera! Chi attende al suo dovere, non ha nulla da temere.

'MPARI PÈ. Già, cantando col naso in aria.

CARMINELLA. O che non si può piú nemmeno cantare?

LA 'GNÀ TANA. Che! Solo bestemmiare si può. Pare che abbiano scommesso, padrone e servitore, a chi le spara piú grosse.

TRISUZZA. Non so come Dio non gliela fulmini codesta cascina con tutti gli alberi attorno!

'MPARI PÈ. Eh via! finitela! Linguacce! Andate a scaricare e non la fate piú lunga!

CARMINELLA. Si séguita a raccogliere?

'MPARI PÈ. O che è mezza festa, che volete levar mano? C'è ancora tempo per due viaggi. Su, leste, andate, andate.

Spinge verso l'angolo della cascina a sinistra le donne e Nociarello. Qualcuna, andando, riprende a cantare, per dispetto. 'Mpari Pè, rivolto verso il balcone, chiama:

Don Lolò!

DON LOLÒ (*dall'interno a terreno*). Chi mi vuole?

'MPARI PÈ. L'avverto che sono arrivate le mule col concime.

DON LOLÒ (*venendo fuori, sulle furie. È un pezzo d'uomo sui quaranta, dagli occhi di lupo, sospettosi; iracondo. Porta in capo un vecchio cappellaccio bianco a larghe tese e agli orecchi due cerchietti d'oro. Senza giacca, con una camicia di ruvida flanella, a quadri, violacea, aperta sul petto irsuto; le maniche rimboccate*). Le mule, a quest'ora? Dove sono? Dove l'hai avviate?

'MPARI PÈ. Sono di là, stia tranquillo. Il mulattiere vuol sapere dove deve scaricare.

DON LOLÒ. Ah sí? Scaricare: senza ch'io abbia veduto che cosa m'ha portato? E in questo momento non posso: sto parlando con l'avvocato.

'MPARI PÈ. Ah, della giara?

DON LOLÒ (*squadrandolo*). Ohi, dico, chi t'ha promosso caporale?

'MPARI PÈ. No, dicevo...

DON LOLÒ. Tu non devi dir nulla; obbedire, e mosca! Vorrei sapere per qual ragione t'è potuto venire in mente ch'io stia parlando della giara con l'avvocato. 'MPARI PÈ. Perché lei non sa in che apprensione — ma che dico, apprensione? — in che terrore vivo per questa giara nuova, a vederla esposta là nel palmento.

Indica a sinistra, verso la cascina.

La levi, la levi, in nome di Dio!

DON LOLÒ (*urlando*). No! T'ho detto no cento volte! Deve star lí, e nessuno deve toccarla!

'MPARI PÈ. Con questo va e vieni di donne e di ragazzi, messa com'è accanto alla porta!

DON LOLÒ. Sangue di... hai giurato di farmi andar via col cervello?

'MPARI PÈ. Purché poi non abbia a prendersi un dispiacere.

DON LOLÒ. Non voglio che mi si esca in altri discorsi, mentre n'ho cominciato uno di là con l'avvocato. Dove vuoi che la metta codesta giara? Nella dispensa non c'è posto, se prima non si leva la botte vecchia; e per ora non ho tempo.

Sopravviene da destra il mulattiere.

IL MULATTIERE. Oh, insomma, dove debbo scaricare questo concime? A momenti è bujo.

DON LOLÒ. Eccone qua un altro! Sant'Aloe t'ajuti a romperti il collo, tu e tutte le tue bestie! Te ne vieni a quest'ora?

IL MULATTIERE. Prima non ho potuto.

DON LOLÒ. E io gatte nel sacco non ne ho mai comperate. E voglio che tu i mucchi sul maggese me li faccia dove e come ti dico io; e a quest'ora è troppo tardi.

IL MULATTIERE. Oh, sa la nuova, don Lolò. Io scarico le mule dove vienviene, dietro il muro di cinta, e me ne vado.

DON LOLÒ. Pròvati! Voglio vederti!
IL MULATTIERE. Ecco che glielo faccio vedere!

S'avvia infuriato.

'MPARI PÈ (*trattenendolo*). Eh via, che furie!

DON LOLÒ. Lascialo, lascialo andare!

IL MULATTIERE. Se egli ha la testa calda, io l'ho piú calda di lui! Non ci si può aver da fare! Ogni volta, una lite!

DON LOLÒ. Eh, caro mio, con me, chi vuol aver da fare — guarda —

cava di tasca un libro di piccolo formato, legato in tela rossa:

c'è questo. Lo sai che è? Ti sembra un libriccino da messa? È il Codice civile! Me l'ha regalato il mio avvocato, che ora è qua, a villeggiatura da me. E ho imparato a leggerci, sai, in questo libriccino, e a me non me la fa piú nessuno, neppure il Padreterno! Contemplato tutto, qua: caso per caso. E me lo pago ad anno, io, l'avvocato!

'MPARI PÈ. Eccolo qua!

Esce dalla porta della cascina l'avvocato Scimè con una vecchia paglietta in capo e un giornale in mano, aperto.

SCIMÈ. Che cos'è, don Lolò?

DON LOLÒ. Signor avvocato, quest'ignorante se ne viene al bujo con le mule a portarmi un carico di concime per il maggese, e invece di chiedermi scusa —

IL MULATTIERE (*cercando d'interrompere, rivolto all'avvocato*). — gli ho detto che prima non ho potuto —

DON LOLÒ (*seguitando*). — mi ha minacciato —

IL MULATTIERE. — io? non è vero! —

DON LOLÒ. — tu, sí, di buttarmelo dietro il muro —

IL MULATTIERE. — ma perché lei... —

DON LOLÒ. — io, che cosa? Lo voglio scaricato sul posto, come si deve, a mucchi, tutti d'una misura.

IL MULATTIERE. E andiamo! Perché non viene? C'è ancora due ore di sole, signor avvocato. È che lui vorrebbe soppesarselo in mano con rispetto parlando, pallottola per pallottola. L'avessi a conoscere!

DON LOLÒ. Oh, lascia star l'avvocato, ch'è qua per me e non per te! Non gli dia retta, signor avvocato: se ne vada giù per il viottolo là, al suo solito; si metta a sedere sotto il gelso, e si legga in pace il suo giornale. Verrò più tardi a seguitar con lei il discorso della giara.

Al mulattiere:

Su, su, andiamo. Quante mule sono?

S'avvia col mulattiere verso destra.

IL MULATTIERE (*seguendolo*). Non s'era convenuto per dodici? E son dodici.

Scompare con don Lolò dietro la cascina.

SCIMÈ (*alzando le mani e scotendole in aria*). Ah, via, via, via! Domattina all'alba, via a casa mia! Mi sta facendo girar la testa come un arcolajo!

'MPARI PÈ. Non dà requie a nessuno. E le assicuro che un bel regalo gli ha fatto vissignoria con quel libretto rosso! Prima, alla minima contrarietà, gridava: « Sella-temi la mula! »

SCIMÈ. Già, per correre in città, al mio studio, e farmi ogni volta la testa come un cestone. Caro mio, gliel'ho proprio regalato per questo, il Codice. Se lo cava di tasca, ci si scapa a cercare da sé e lascia me in pace. M'ha ispirato il diavolo, piuttosto, a venire a passare qua una settimana! Ma appena seppe dell'ordinazione del medico, che stessi in riposo per un po' di giorni in campagna, mi mise in croce, mi mise, perché accettassi la sua ospitalità. Gli posi per patto che non dovesse parlarmi di nulla. Da cinque giorni mi rompe l'anima parlandomi d'una giara... di non so che giara...

'MPARI PÈ. Sissignore, della giara grande, per l'olio,

arrivata ch'è poco da Santo Stefano di Camastra, dove si fabbricano. Uh, bella: grossa così, alta a petto d'uomo: pare una badessa. O che vorrebbe attaccarla anche col fornaciajo di là?

SCIMÈ. E come no? Perché gliel'ha fatta pagar quattr'onze, e dice che se l'aspettava piú grande.

'MPARI PÈ (*con stupore*). Piú grande?

SCIMÈ. Non mi parla d'altro da cinque giorni che son qui.

S'avvia per il sentieruolo a destra:

Ah, ma domani; via, via, via.

Scompare per il sentieruolo.

Dall'interno, lontano, per le campagne si ode il bercio cantilenato di Zì Dima Licasi: « Conche, scodelle da accomodare! »

Dal sentieruolo a destra sopravvengono con scala e canne in collo Tararà e Fillicò.

'MPARI PÈ (*vedendoli*). Oh, e come mai? Avete smesso d'abbacchiare?

FILLICÒ. Ce l'ha ordinato il padrone, passando con le mule.

'MPARI PÈ. E vi disse anche d'andar via?

TARARÀ. No, che! Ci disse di trattenerci per fare non so che lavoro nella dispensa.

'MPARI PÈ. Di levarne la botte vecchia?

FILLICÒ. Già. Per dar posto alla giara nuova.

'MPARI PÈ. Ah, benel! Son contento che m'abbia dato ascolto almeno una volta! Venite, venite con me.

S'avvia coi due verso sinistra; ma sopravvengono da dietro la cascina Trisuzza, la 'gnà Tana e Carminella con le ceste vuote.

LA 'GNÀ TANA (*vedendo i due abbacchiatori*). E come? S'è finito d'abbacchiare?

'MPARI PÈ. Finito, finito, per oggi.

TRISUZZA. E nojaltre, che si fa?

'MPARI PÈ. Aspettate che il padrone torni e ve lo dica.

CARMINELLA. Cosí con le mani in mano?

'MPARI PÈ. Che volete ch'io vi dica? Andate a scartare nel magazzino.

LA 'GNÀ TANA. Ah, senza un ordine suo non m'arrischio.

'MPARI PÈ. Mandate allora qualcuno a prender l'ordine.

Via da sinistra con Tararà e Fillicò.

CARMINELLA. Vai, vai tu, Nociarello.

LA 'GNÀ TANA. Gli dirai cosí: gli uomini hanno smesso d'abbacchiare; le donne vogliono sapere che cosa han da fare.

TRISUZZA. Se vuole che si mettano a scartare. Digli cosí.

NOCIARELLO. Cosí. Va bene.

CARMINELLA. Corri!

*Nociarello, via di corsa per il sentieruolo a destra.
Ritornano in scena da sinistra, prima uno, poi l'altro,
sbalorditi, spaventati, con le mani per aria, Fillicò,
Tararà e 'Mpari Pè.*

FILLICÒ. Vergine Santa, ajutateci voi!

TARARÀ. Io non ho piú sangue nelle vene!

'MPARI PÈ. Castigo di Dio! Castigo di Dio!

LE DONNE (*a una voce, facendosi attorno*). — Che è stato?
— Che avete? — Che è accaduto?

'MPARI PÈ. La giara! la giara nuova!

TARARÀ. Spaccata!

LE DONNE (*a una voce*). — La giara? — Davvero? —
Oh Madre santa!

FILLICÒ. Spaccata a metà! Come se le avessero dato con la mannaja: zà!

LA 'GNÀ TANA. E com'è possibile!

TRISUZZA. Non l'ha toccata nessuno!

CARMINELLA. Nessuno! Ma chi lo sentirà adesso don Lolò?

TRISUZZA. Farà cose da pazzi!

FILLICÒ. Io per me lascio tutto e me ne scappo.

TARARÀ. Che? ve ne scappate? Sciocco! E chi gli leverà dal capo allora che non siamo stati noi? Qua fermi tutti! E voi

a 'Mpari Pè:

Io andrete a chiamare. No, no: lo chiamerete di qua; gli darete una voce.

'MPARI PÈ (*montando sul sedile attorno all'olivo*). Ecco, sí, di qua.

Gridando, con una mano presso la bocca, a più riprese:

Don Lolò! Ah, don Lolòoo! Non sente: va gridando come un pazzo dietro le mule. Don Lolòoo! È inutile! Meglio farci una corsa!

TARARÀ. Ma in nome di Dio, non gli fate nascere il sospetto...

'MPARI PÈ. State tranquilli! Come potrei in coscienza incolpar voi?

Via di corsa per il sentieruolo.

TARARÀ. Oh, tutti d'accordo, noi: una parola sola: fermi, a tenergli testa: *la giara s'è rotta da sé.*

LA 'GNÀ TANA. S'è dato più d'una volta —

TRISUZZA. — sicuro! che le giare nuove si rompano da sé!

FILLICÒ. Perché tante volte — sapete com'è? — nel cuocerle in fornace, qualche favilla vi rimane presa dentro, che poi tutt'a un tratto *pam!* scoppia.

CARMINELLA. Proprio cosí! Come se le tirassero una schioppettata,

accenna un segno di croce:

Dio ne liberi e scampi.

Si odono dall'interno, a destra, le voci di don Lolò e di 'Mpari Pè.

VOCE DI DON LOLÒ. Voglio sapere chi è stato, per la Madonna!

VOCE DI 'MPARI PÈ. Nessuno, glielo posso giurare!

TRISUZZA. Eccolo qua!

LA 'GNÀ TANA. Signore, ajutateci!

Appare dal sentieruolo, pallido, infuriato, don Lolò, seguito da 'Mpari Pè e Nociarello.

DON LOLÒ (*avventandosi prima contro Tararà, poi contro Fillicò, agguantandoli per il petto della camicia e scrollandoli*). Sei stato tu? Chi è stato? O tu o tu, uno dei due dev'essere stato, perdio, e me la pagherete!

TARARÀ e FILLICÒ (*contemporaneamente divincolandosi*).

— Io? Lei è pazzo! Mi lasci! — Si stia quieto con le mani, o per come è vero Dio...

E contemporaneamente, attorno, le donne e 'Mpari Pè, tutti in coro:

LE DONNE e 'MPARI PÈ. — S'è rotta da sé! — Non ci ha colpa nessuno! — S'è trovata rotta! — Gliel'ho detto e ripetuto!

DON LOLÒ (*ribattendo, ora all'uno ora all'altro*). Ah sono pazzo? — Eh già, tutti innocenti! — S'è rotta da sé! — La farò pagare a tutti quanti! — Andatela a prendere intanto e portatela qua!

'Mpari Pè, Tararà e Fillicò corrono a prendere la giara.

Alla luce, se c'è segno d'urto o di botta, si vedrà. E se c'è, vi salto alla gola e vi mangio la faccia! Me la pagherete tutti quanti, uomini e donne!

LE DONNE (*a una voce*). — Che? Noi? Lei farnetica! — Vuol che ne rispondiamo anche noi? — Noi non l'abbiamo nemmeno guardata!

DON LOLÒ. Siete entrate e uscite dal palmento anche voi!

TRISUZZA. Eh, già, le abbiamo rotto la giara, strusciandola così con la sottana!

Si prende con una mano la sottana e smorfiosamente fa l'atto di sbattergliela su una gamba.

*Intanto 'Mpari Pè, Tararà e Fillicò rientrano in isce-
na da sinistra, recando la giara spaccata.*

LA 'GNÀ TANA. Oh peccato! Guardatela!

DON LOLÒ (*levando le disperazioni a modo di quelli che piangono un parente morto*). La giara nuova! quat-tr'onze di giara! E dove metterò l'olio dell'annata? Oh bella mia giara! È stata invidia o infamità! Quat-tr'onze buttate via! E questa ch'era annata d'olive! Ah Dio, che cosa! E come farò?

TARARÀ. Ma no, no: guardi —

FILLICÒ. — si può sanare —

'MPARI PÈ. — se n'è staccato un pezzo —

TARARÀ. — un pezzo solo —

FILLICÒ. — spacco netto —

TARARÀ. — Forse era incrinata.

DON LOLÒ. Ma che incrinata! Sonava come una campana!

'MPARI PÈ. È vero. Ne ho fatto io la prova.

FILLICÒ. Le ritorna come nuova, dia ascolto a me, se chiama un buon conciabrocche; non si vedrà più neanche il segno della saldatura.

TARARÀ. Chiami zì Dima, zì Dima Licasi! Dev'essere qua presso; l'ho sentito gridare.

LA 'GNÀ TANA. Bravo mastro, fino: ha un mastice miracoloso, che non ci può neanche il martello, quando ha fatto presa. Corri, Nociarello: è qua accanto, alla chiusa di Mosca; va' a chiamarlo!

Nociarello, via di corsa, per la sinistra.

DON LOLÒ (*gridando*). Statevi zitti! M'avete stordito!

Non credo a codesti miracoli! Per me la giara è persa.

'MPARI PÈ. Eh, glielo dicevo io!

DON LOLÒ (*su tutte le furie*). Che mi dicevi tu, ménchero, che mi dicevi, se è vero che la giara s'è rotta da sé, senza che nessuno l'abbia toccata? Anche se custodita in un tabernacolo si sarebbe rotta lo stesso, se s'è rotta da sé!

TARARÀ. È giusto! Non dite parole inutili!

DON LOLÒ. Mi fa dannare, quest'imbecille!

FILLICÒ. Vedrà che tutto s'accomoda, con poche lire!

E lei sa che dura piú una brocca rotta che una sana.

DON LOLÒ. Per l'anima di tutti i diavoli: ho le mule a mezza costa col concime!

A 'Mpari Pè:

Che stai a fare tu qua, a guardarmi in bocca? Corri, va' a dare un occhio, almeno!

'Mpari Pè, via per il sentieruolo.

Ah, mi fuma la testa, mi fuma la testa! Che zí Dima e zí Dima! Con l'avvocato, piuttosto, devo intendermela! Che se si è rotta da sé, è segno che doveva aver qualche guasto. Sonava, però, sonava, quand'è arrivata! E me la son tenuta per sana. C'è la mia dichiarazione. Quattr'onze perdute. Ci posso far la croce.

Si presenta a sinistra zí Dima Licasi seguito da Nociarello.

FILLICÒ. Ah, ecco qua zí Dima!

TARARÀ (*piano a don Lolò*). Badi che non parla.

LA 'GNÀ TANA (*c. s. quasi misteriosamente*). È di poche parole.

DON LOLÒ. Ah sí?

A zí Dima:

E non usate neanche salutare, quando vi presentate davanti a qualcuno?

ZÍ DIMA. Ha bisogno della mia opera o del mio saluto?

Della mia opera, credo. Mi dica che ho da fare e lo farò.

DON LOLÒ. O se le parole vi costano tanto, perché non le risparmiate anche agli altri? Non lo vedete qua che cosa avete da fare?

Gl'indica la giara.

FILLICÒ. Sanare questa bella giara, zì Dima, col vostro mastice.

DON LOLÒ. Dicono che fa miracoli. L'avete fabbricato voi?

Zì Dima lo guarda scontroso e non risponde.

Oh, rispondete e fatemelo vedere!

TARARÀ (*di nuovo piano a don Lolò*). Se lei lo piglia così, non ne otterrà nulla.

LA 'GNÀ TANA (*c. s.*). Non lo fa vedere a nessuno. Ne è geloso.

DON LOLÒ. E che è? Ostia consacrata?

A zì Dima:

Ditemi almeno se credete che la giara, accomodata, verrà bene.

Zì DIMA (*che ha posato a terra la cesta e n'ha cavato un vecchio fazzoletto di cotone turchino tutto avvoltoato*). Così subito? Io credo quando vedo. Mi dia tempo.

Si mette a sedere per terra e comincia a svolgere piano piano, con molta cautela, il fazzoletto. Tutti lo guardano, attenti e curiosi.

LA 'GNÀ TANA (*piano a don Lolò*). Sarà il masticel

DON LOLÒ. Io mi sento salire una cosa da qua.

Indica la bocca dello stomaco.

TUTTI (*appena da quel fazzoletto vien fuori un paio di occhiali col sellino e le stanghette rotti e legati con lo spago, scoppiano in una risata*). — Uh, gli occhiali! —

Chi sa che credevamo che fosse! — Credevamo il mastice! — Pare una capezza!

ZÍ DIMA (*pulendo gli occhiali con una cocca del fazzoletto li guarda; poi, inforcando gli occhiali, esamina la giara e dice*). Verrà bene.

DON LOLÒ. Bum! Il tribunale ha emesso la sentenza. Ma vi avverto che di codesto vostro mastice, per quanto miracoloso, non mi fido. Ci voglio anche i punti.

Zi Dima torna a guardarlo, poi, senza dir nulla, prende il fazzoletto, gli occhiali e li butta nella cesta rabbiosamente; afferra la cesta, se la rimette in ispalla e s'avvia.

Ohi, dico, che fate?

ZÍ DIMA. Me ne vado.

DON LOLÒ. Messere e porco, così trattate?

FILLICÒ (*trattenendolo*). Eh via! zí Dima, pazienza!

TARARÀ (*c. s.*). Fate come vi comanda il padrone.

DON LOLÒ. Guardate un po' che arie da Carlomagno!

Scannato miserabile e pezzo d'asino, che non siete altro! Ci ho a metter l'olio là dentro, che trasuda. Un miglio di spaccatura, col mastice solo? Ci voglio anche i punti. Mastice e punti. Comando io.

ZÍ DIMA. Tutti così! Tutti così! Ignoranti! Sia pure una brocca o sia una conchetta, una ciotola o una tazzina: i punti! I denti della vecchia che digrignano e par che dicano: « Sono rotta e accomodata! » Offro il bene e nessuno ne vuole approfittare. E mi dev'csser negato di fare un lavoro pulito e a regola d'arte!

S'appressa a don Lolò:

Dia ascolto a me. Se questa giara non suona di nuovo come una campana, col solo mastice...

DON LOLÒ. V'ho detto di no! Io con costui non ci posso combattere!

A Tararà:

Alla grazia! M'hai detto che parlava poco!

A zì Dima:

È inutile che facciate la predica! Se tutti vi comandano i punti, è segno che a giudizio di tutti i punti ci vogliono.

ZÍ DIMA. Che giudizio! È ignoranza!

LA 'GNÀ TANA. Anche a me — sarà ignoranza — ma mi sembra che ci vogliano, zì Dima.

TRISUZZA. Certo, tengono meglio.

ZÍ DIMA. Ma bucano! Ci vuol tanto a capirlo? Ogni punto, due buchi; venti punti, quaranta buchi. Dove col mastice solo...

DON LOLÒ. Càzzica, che testa! Neanche un mulo! Bucheranno, ma ce li voglio! Sono io il padrone!

Rivolgendosi alle donne:

Su, su, andiamo: vojaltre, a scaricare nel magazzino;

agli uomini:

e vojaltri, nella dispensa, a levar la botte vecchia; andiamol!

Li spinge verso la cascina.

ZÍ DIMA. Oh, e aspettì!

DON LOLÒ. C'intenderemo a lavoro finito. Non ho tempo da perdere con voi.

ZÍ DIMA. Vuol lasciarmi qua solo? Ho bisogno di qualcuno che m'ajuti a reggere il lembo spaccato. La giara è grossa.

DON LOLÒ. Ah, e allora —

a Tararà:

— rimani qua tu.

a Fillicò:

E tu vieni con me.

Via con Fillicò. Le donne e Nociarello sono già andati via.

Zí Dima si mette subito all'opera, con dispetto. Cava dal cesto il trapano e comincia a fare i buchi alla giara e al lembo spaccato. Nel mentre Tararà gli parlerà:

TARARÀ. Manco male che l'ha presa così! Non ci so credere. Ho temuto che dovesse avvenire il finimondo stasera! Non s'amareggi il sangue, zí Dima. Ci vuole i punti? Lei ce li metta. Venti, trenta,

Zí Dima lo guarda:

anche piú? trentacinque?

Zí Dima torna a guardarlo:

E quanti, allora?

ZÍ DIMA. La vedi questa saettella di trapano? Come la muovo — *fru e fru, fru e fru* — me ne sento sfruonare il cuore.

TARARÀ. Mi dica, è vero che l'ebbe in sogno la ricetta del suo mastice?

ZÍ DIMA (*seguitando a lavorare*). In sogno, sí.

TARARÀ. E chi le apparve in sogno?

ZÍ DIMA. Mio padre.

TARARÀ. Ah, suo padre! Le apparve in sogno e le disse come doveva fabbricarlo?

ZÍ DIMA. Mammaluccol

TARARÀ. Io? Perché?

ZÍ DIMA. Sai chi è mio padre?

TARARÀ. Chi è?

ZÍ DIMA. Il diavolo che ti mangia.

TARARÀ. Ah, lei dunque è figlio del diavolo?

ZÍ DIMA. E questa che ho nella cesta è la pece che vi attaccherà tutti quanti.

TARARÀ. Ah, è nera?

ZÍ DIMA. È bianca. E me l'insegnò mio padre a farla

bianca. Riconoscerete la sua potenza quando ci starete a bollire in mezzo. Ma laggiù è nera. Se accosti due dita, non le stacchi più; e se t'attacco il labbro col naso, resti abissino per tutta la vita.

TARARÀ. E com'è che lei la tocca e non le fa niente?

ZÍ DIMA. Sciocco, quando mai il cane ha morso il suo padrone?

Butta via il trapano e sorge in piedi:

Vieni qua, adesso.

Glí fa reggere il lembo già forato:

Reggi qua.

Cava dalla cesta una scatola di latta, la apre, ne trae una ditata di mastice e lo mostra:

Guarda. Ti pare un mastice come un altro? Sta' a vedere.

Spalma il mastice prima sull'orlo della spaccatura della giara, poi lungo tutto il lembo.

Con tre o quattro ditate, cosí... appena appena... Reggi bene. Io mi caccio adesso qua dentro.

TARARÀ. Ah, da dentro?

ZÍ DIMA. Per forza, asino; se ho a fermare i punti bisogna che li fermi da dentro. Aspetta.

Cerca nella cesta:

Fil di ferro e tanaglie.

Prende quello e queste e va a cacciarsi dentro la giara.

Oh, tu adesso... — aspetta che mi metta bene — alza codesto lembo e applicalo, a combaciare... piano... bravo... cosí.

Tararà eseguisce e lo chiude dentro la giara. Poco dopo, sporgendo il capo dalla bocca della giara:

Ora tira, tira! È ancora senza punti. Tira con tutta la tua forza. Vedi? vedi se si stacca piú? Neanche dieci paja di buoi potrebbero piú staccarla! Va', va' a dirlo al tuo padrone!

TARARÀ. Ma scusi, zí Dima, è sicuro che potrà uscirne, ora?

ZÍ DIMA. Come no? Ne son sempre uscito, da tutte le giare.

TARARÀ. Ma questa — non so — mi pare un po' stretta di bocca per lei. Si provi.

Ritorna dal viottolo a destra 'Mpari Pè.

'MPARI PÈ. O che non può piú uscirne?

TARARÀ (*a zí Dima, dentro la giara*). Piano. Aspetti. Di lato.

'MPARI PÈ. Il braccio, fuori prima un braccio.

TARARÀ. No, il braccio, che dite?

ZÍ DIMA. Ma insomma, santo diavolo, com'è? Non posso piú uscirne?

'MPARI PÈ. Tanto grossa di pancia e tanto stretta di bocca!

TARARÀ. Sarebbe da ridere, dopo averla sanata, se non ne potesse piú uscire davvero!

Ride.

ZÍ DIMA. Ah tu ridi? Corpo di Dio, datemi ajuto!

E fa leva infuriato.

'MPARI PÈ. Aspettate, non fate cosí! Vediamo se, piegandola...

ZÍ DIMA. No, peggio! Lasciate! L'intoppo è nelle spalle.

TARARÀ. Già, lei che n'abbonda un pochino da una parte!

ZÍ DIMA. Io? Se hai detto tu stesso che difetta di bocca la giara!

'MPARI PÈ. E ora come si fa?

TARARÀ. Ah, questa è da contare! da contare!

Ride e corre verso la cascina, chiamando:

Fillicò! 'gnà Tana! Trisuzza! Carminella! Venite, venite qua! Zí Dima non può piú uscire dalla giara!

Arrivano da destra Fillicò, La 'gnà Tana, Trisuzza, Carminella, Nociarello.

LE DONNE e NOCIARELLO (*tutti a coro, ridendo, saltando, battendo le mani*). Dentro la giara? — Oh bella! —

E com'è stato? — Non può piú uscirne?

ZÍ DIMA (*nello stesso tempo, come un gatto inferocito*).

Fatemi uscire! Prendete il martello da quella cesta!

'MPARI PÈ. Che martello! Voi siete pazzo! Deve dirlo il padrone.

FILLICÒ. Eccolo qua! Eccolo qua!

Sopravviene di corsa dalla destra don Lolò.

LE DONNE (*andandogli incontro*). S'è murato dentro la giara! — Da sé! — Non può piú uscirne!

DON LOLÒ. Dentro la giara?

ZÍ DIMA (*nello stesso tempo*). Ajuto! aiuto!

DON LOLÒ. E che aiuto posso darvi io, vecchio imbecille, se non avete preso la misura della vostra gobba.

tutti ridono:

prima di cacciarvi dentro?

LA 'GNÀ TANA. Ma guardate che gli càpita, povero zí Dima!

FILLICÒ. È da cavarne i numeri, per com'è vero Dio!

DON LOLÒ. Aspettate. Piano. Cercate di trar fuori un braccio.

'MPARI PÈ. È inutile! S'è provato in tutti i modi.

ZÍ DIMA (*che ha cavato fuori a stento un braccio*). Ahi!

Piano, mi sloga il braccio!

DON LOLÒ. Pazienza! Provate a...

ZÍ DIMA. No! Mi lasci!

DON LOLÒ. Che volete che vi faccia allora?

ZÍ DIMA. Prenda il martello e rompa la giara!

DON LOLÒ. Che? Ora che è sanata?

ZÍ DIMA. O che vorrebbe tenermi qua dentro?

DON LOLÒ. Bisogna prima vedere come s'ha da fare.

ZÍ DIMA. Che vuol vedere? Io voglio uscire! voglio uscire, perdio!

LE DONNE (*a coro*). — Ha ragione! — Non può mica tenerlo lí! — Se non c'è altro rimedio!

DON LOLÒ. Mi fuma la testa! Mi fuma la testa! Calma, calma! Questo è un caso nuovo! Non capitato mai a nessuno!

A Nociarello:

Vieni qua, ragazzo... No, meglio tu, Fillicò: corri là
gl'indica il sentieruolo a destra:

sotto il gelso, c'è l'avvocato; fallo venir subito qua...

*E come Fillicò va via, rivolgendosi a zì Dima che si
dibatte nella giara:*

Fermo, voil!

Agli altri:

Tenetelo fermo! Non è giara, questa! è il diavolo!

*Di nuovo a zì Dima che scrolla la giara e vi si dimena
dentro.*

Fermo, vi dico!

ZÍ DIMA. O la rompe lei, o a costo di rompermi io la testa, la faccio rotolare e spaccare contro un albero! Voglio uscirne! Voglio uscirne!

DON LOLÒ. Aspettate che venga su l'avvocato: risolverà lui questo caso nuovo! Io intanto mi guardo il mio diritto alla giara e comincio col fare il mio dovere.

Cava di tasca un grosso vecchio portafoglio di cuoio legato con lo spago e ne trae una carta di dieci lire:

Testimoni tutti, vojaltri: qua dieci lire in compenso del vostro lavoro!

ZÍ DIMA. Non voglio niente! Voglio uscire!

DON LOLÒ. Uscirete quando lo dirà l'avvocato: io intanto vi pago.

Alza la mano col biglietto di dieci lire e lo cala dentro la giara.

Dal sentieruolo a destra viene l'avvocato Scimè, ridendo, seguito da Fillicò.

DON LOLÒ (*vedendolo*). Ma che c'è da ridere, mi scusi!

A lei non brucia, lo so! La giara è mia.

SCIMÈ (*non potendo trattenersi, tra le risate anche degli altri*). Ma che pre... ma che pretendete di tene... di tenerlo là dentro? Ah ah ah, ohi ohi ohi... Tenerlo là dentro per non perderci la giara?

DON LOLÒ. Ah, secondo lei, dovrei patire io, allora, il danno e lo scorno?

SCIMÈ. Ma sapete come si chiama questo? Sequestro di persona.

DON LOLÒ. E chi l'ha sequestrato? S'è sequestrato lui da sé! Che colpa n'ho io?

A zì Dima:

Chi vi tiene lí dentro? Uscitene!

ZÍ DIMA. Si provi lei a farmi uscire, se n'è capace!

DON LOLÒ. Ma non vi ci ho ficcato io costà, da aver quest'obbligo! Vi ci siete ficcato voi: uscitene!

SCIMÈ. Signori miei, permettete che parli io?

TARARÀ. Parla l'avvocato! Parla l'avvocato!

SCIMÈ. Sono due i casi, statemi a sentire, e dovete mettervi d'accordo.

Rivolgendosi prima a don Lolò:

Da una parte, voi don Lolò, dovete subito liberare zì Dima.

DON LOLÒ (*subito*). E come? rompendo la giara?

SCIMÈ. Aspettate. C'è poi la parte dell'altro. Lasciatemi

dire. Non potete farne a meno. Per non rispondere di sequestro di persona.

Rivolgendosi ora a zì Dima:

Dall'altra parte, anche voi zì Dima dovete rispondere del danno che avete cagionato cacciandovi dentro la giara senza badare che non potevate più uscirne.

ZÍ DIMA. Ma signor avvocato, io non ci ho badato perché, da tant'anni che faccio questo mestiere, di giare ne ho accomodate centinaja, e tutte sempre da dentro, per fermare i punti come l'arte comanda. Non m'era mai avvenuto il caso di non poterne più uscire. Tocca a lui dunque di prendersela col fornaciajo che gliela fabbricò così stretta di bocca. Io non ci ho colpa.

DON LOLÒ. Ma codesta gobba che avete, ve l'ha forse fabbricata il fornaciajo per impedirvi d'uscire dalla mia giara? Se attacchiamo lite per la bocca stretta, signor avvocato, appena si presenterà lui con quella gobba, il meno che potrà fare il pretore è di mettersi a ridere; mi condannerà alle spese e buona notte!

ZÍ DIMA. Non è vero! no! Perché con questa stessa gobba, io, per vostra regola, dalla bocca di tutte le altre giare son sempre entrato e uscito come dalla porta di casa mia!

SCIMÈ. Questa non è ragione, abbiate pazienza, zì Dima. L'obbligo vostro era di prender la misura prima d'entrare, se ne potevate uscire oppur no.

DON LOLÒ. E deve dunque ripagarmi la giara?

ZÍ DIMA. Che?

SCIMÈ. Piano, piano. Ripagarvela come nuova?

DON LOLÒ. Certo. Perché no?

SCIMÈ. Ma perché era già rotta, oh bella!

ZÍ DIMA. Gliel'ho accomodata io!

DON LOLÒ. L'avete accomodata? E dunque ora è sana! Non più rotta. Se io ora la rompo per farne uscir voi, non potrò più farla riaccomodare, e ci avrò perduto la giara per sempre, signor avvocato.

SCIMÈ. Ma ho detto perciò che zí Dima dovrà pur rispondere per la sua parte! Lasciate parlare a me!

DON LOLÒ. Parli, parli.

SCIMÈ. Caro zí Dima, una delle due: o il vostro mastice serve a qualche cosa, o non serve a nulla.

DON LOLÒ (*contentissimo, a quanti stanno a sentire*). Sentite, sentite, come lo piglia in trappola adesso. Quando comincia cosí...

SCIMÈ. Se il vostro mastice non serve a nulla, voi siete un imbroglione qualunque. Se serve a qualche cosa, e allora la giara, anche cosí com'è, deve avere il suo valore. Che valore? Dite voi. Stimatela.

ZÍ DIMA. Con me qua dentro?

Tutti ridono.

SCIMÈ. Senza scherzare! Cosí com'è.

ZÍ DIMA. Rispondo. Se don Lolò me l'avesse lasciata accomodare col solo mastice com'io volevo, prima di tutto non mi troverei qua dentro, perché avrei potuto accomodarla da fuori: e allora la giara sarebbe rimasta come nuova, e avrebbe avuto lo stesso valore di prima, né piú né meno. Cosí rabberciata come è adesso, e forata come un colabrodo, che vuole che valga? Sí e no un terzo di quanto fu pagata.

DON LOLÒ. Un terzo?

SCIMÈ (*subito, a don Lolò, facendo atto di parare*). Un terzo! Zitto, voi! Un terzo... vuol dire?

DON LOLÒ. Fu pagata quattr'onze: un'onza e trentatré.

ZÍ DIMA. Meno sí, piú no.

SCIMÈ. Valga la vostra parola. Prendete un'onza e trentatré e datela a Don Lolò.

ZÍ DIMA. Chi? Io? Un'onza e trentatré a lui?

SCIMÈ. Perché rompa la giara e vi faccia uscire. Gliela pagherete quanto voi stesso l'avete stimata.

DON LOLÒ. Liscio come l'olio.

ZÍ DIMA. Pagare, io? Pazzia, signor avvocato! Io ci

faccio i vermi, qua dentro. Oh, tu, Tararà, pigliami la pipa, dalla cesta costà.

TARARÀ (*eseguendo*). Questa?

ZÍ DIMA. Grazie. Dammi un po' di fuoco.

Tararà accende un fiammifero e gliel'accosta alla pipa:

Grazie. E bacio le mani a tutti quanti.

Con la pipa che fuma si cala dentro la giara tra le risate generali.

DON LOLÒ (*restando come un allocco*). E ora come si fa, signor avvocato, se non ne vuole piú uscire?

SCIMÈ (*grattandosi la testa e sorridendo*). Eh, già, veramente, finché voleva uscirne, il rimedio c'era; ma se ora non ne vuole piú uscire...

DON LOLÒ (*andando a parlare a zí Dima dentro la giara*).

Oh, che intenzioni avete? di domiciliarvi costí?

ZÍ DIMA (*sporgendo il capo*). Ci sto meglio che a casa mia. Fresco, come in paradiso.

Si ricala dentro e ripiglia a fumare a gran boccate.

DON LOLÒ (*tra le risate di tutti, infuriatissimo*). Finite di ridere, per la Madonna! E siatemi tutti testimoni che è lui, adesso, a non voler piú uscire, per non pagare quel che mi deve, mentre io son pronto a rompere la giara.

All'avvocato:

Non potrei citarlo per alloggio abusivo, signor avvocato?

SCIMÈ (*ridendo*). E come no? Mandategli l'usciera per lo sfratto.

DON LOLÒ. Ma scusi, se m'impedisce l'uso della giara?

ZÍ DIMA (*sporgendo di nuovo il capo*). Lei sbaglia. Non sto mica qua per mio piacere. Mi faccia uscire e me n'andrò ballando. Ma quanto a farmi pagare, se lo scordi. Non mi muovo piú di qua dentro.

DON LOLÒ (*abbrancando la giara e scotendola furiosamente*). Ah, non ti muovi piú? non ti muovi piú?

ZÍ DIMA. Vede che mastice? Non ci sono mica i punti, sa?

DON LOLÒ. Pezzo di ladro, laccio di forza, manigoldo, chi l'ha fatto il male, tu o io? E vuoi che lo paghi io?

SCIMÈ (*tirandoselo via per un braccio*). Non fate cosí, ch'è peggio! Lasciatelo star lí tutta la notte, e vedrete che domattina ve lo chiederà lui stesso d'uscire. Allora, voi, un'onza e trentatrè, o niente. Andiamocene su. Lasciatelo perdere.

S'avvia con don Lolò verso la cascina.

ZÍ DIMA (*sporgendo ancora una volta il capo*). Ohi, don Lolò!

SCIMÈ (*a don Lolò seguitando ad andare*). Non vi voltate. Via, via.

ZÍ DIMA (*prima che i due entrino nella cascina*). Buona notte, signor avvocato! Ho qua dieci lire!

E appena i due sono entrati, rivolgendosi agli altri:

Faremo allegria tra noi, qua tutti quanti! Voglio incignar la casa nuova! Tu, Tararà, corri qua da Mosca e compra vino, pane, pesce fritto e peperoni salati: faremo un gran festino!

TUTTI (*battendo le mani, mentre Tararà corre per le compere*). Viva zí Dima! Viva l'allegria!

FILLICÒ. Con questa bella luna! Guardate! È spuntata di là.

Indica a sinistra:

Pare giorno!

ZÍ DIMA. La voglio vedere! la voglio vedere anch'io! Trasportate la giara piú là, pian piano.

Tutti ajutano, circondando la giara e spingendola a girare su se stessa, verso il sentieruolo a destra:

Cosí, piano, ecco... cosí... Ah com'è bella! la vedo, la vedo! Pare un sole! Chi fa una cantatina?

LA 'GNÀ TANA. Tu, Trisuzza!

TRISUZZA. Io, no! Carminella!

ZÍ DIMA. Cantiamo tutti a coro! Tu Fillicò, suona lo scacciapensieri, e voi tutti, una bella cantata, ballando attorno alla giara!

Fillicò cava di tasca lo scacciapensieri e si mette a sonarlo; gli altri, cantando e gridando, si prendono per mano e danzano scompostamente attorno alla giara, incitati da zì Dima. Ma poco dopo, la porta della cascina si spalanca di furia e irrompe don Lolò gridando:

DON LOLÒ. Corpo di Dio, dove vi par d'essere, alla taverna? Tenete, vecchio del diavolo: andate a rompervi il collo!

Allunga un formidabile calcio alla giara, che rotola giù per il sentieruolo, tra le grida di tutti. Poi si sente il fracasso della giara che si spacca urtando contro un albero.

LA 'GNÀ TANA (seguitando il grido). Ah, l'ha ucciso!

FILLICÒ (guardando con gli altri). No! Eccolo là! Ne esce! Si alza! Non s'è fatto nulla!

Le donne battono le mani allegramente.

TUTTI. Viva zì Dima! Viva zì Dima!

Lo prendono sulle spalle e lo portano via in trionfo verso sinistra.

ZÍ DIMA (agitando le braccia). L'ho vinta io! L'ho vinta io!

TELA

Il piacere dell'onestà

1917

Personaggi

Angelo Baldovino

Agata Renni

La Signora Maddalena, sua madre

Il Marchese Fabio Colli

Maurizio Setti, suo cugino

Il Parroco di Santa Marta

Marchetto Fongi, borsista

1° Consigliere

2° Consigliere

3° Consigliere

4° Consigliere

Una Cameriera

Un Cameriere

La Comare (che non parla)

In una città dell'Italia centrale. Oggi.

Note per la rappresentazione

Angelo Baldovino: sui quaranta; grave; capelli fulvi, non curati affatto; corta barba, un po' ispida, rossiccia; occhi penetranti; parola piuttosto lenta, profonda. Veste un greve abito color marrone; porta quasi sempre tra le dita un pajo di lenti. La persona trasandata, l'aria, il modo di parlare, di sorridere, denotano un uomo dalla vita trarotta, che serba in sé, ben nascosti, tempestosi e amarissimi ricordi, da cui ha tratto una strana filosofia piena insieme di ironia e d'indulgenza. Questo, specialmente nel primo atto e in parte nel terzo. Nel secondo, appare, esteriormente almeno, trasformato: sobriamente elegante; disinvolto, ma con dignità, signore; ha cura della barba e dei capelli; non tiene più le lenti in mano.

Agata Renni: ventisette anni; altera, quasi dura per lo sforzo di resistere al crollo della sua onestà. Disperata e ribelle nel primo atto; va poi fieramente diritta e ossequente alla sua sorte.

La signora Maddalena: cinquantadue anni; elegante, ancor bella, ma rassegnata alla sua età; piena di passione per la figlia, non vede che per gli occhi di lei.

Il marchese Fabio Colli: quarantatré anni, garbato, dabbene; con quel tanto di goffo che predispone certi uomini a essere disgraziati in amore.

Maurizio Setti: trentotto anni; elegante e disinvolto, di parola facile, uomo di mondo, amante d'avventure.

Marchetto Fongi: cinquant'anni, vecchia volpe, piccola figura losca, sbilenca, tutta pendente da un lato; arguto tuttavia e non privo di spirito e d'una certa aria signorile.

Atto primo

*Elegante salotto in casa Renni. Uscio comune in fondo.
Uscio laterale a destra. Finestre a sinistra.*

SCENA PRIMA

MAURIZIO SETTI, CAMERIERA, *poi*
la SIGNORA MADDALENA.

*Al levarsi della tela la scena è vuota. S'aprirà l'uscio
di fondo, entrerà la cameriera e darà passo a Maurizio
Setti.*

CAMERIERA. S'accomodi. Vado ad annunziarla subito.

*Via per l'uscio a destra. Poco dopo entrerà per questo
uscio la signora Maddalena, turbata, ansiosa.*

MADDALENA. Buon giorno, Setti. Ebbene?

MAURIZIO. È qua. Arrivato con me, stamattina.

MADDALENA. E... stabilito tutto?

MAURIZIO. Tutto.

MADDALENA. Spiegato tutto, chiaramente?

MAURIZIO. Tutto, tutto, non dubiti.

MADDALENA (*esitante*). Ma... chiaramente — come?

MAURIZIO. Oh Dio, gli ho detto... gli ho detto la cosa,
com'è.

MADDALENA (*crollando il capo, amaramente*). La cosa... —
eh già!

MAURIZIO. Bisognava pur dirla, signora mia!

MADDALENA. Eh sí, certo... ma...

MAURIZIO. La cosa poi cangia, non dubiti, ha diverso
peso, secondo la qualità delle persone, i momenti, le
condizioni.

MADDALENA. Ecco, sí, proprio cosí!

MAURIZIO. E questo — stia sicura — l'ho spiegato bene!

MADDALENA. Come siamo noi? chi è mia figlia? E... accettato? senza difficoltà?

MAURIZIO. Senza difficoltà, stia tranquilla!

MADDALENA. Ah! — Tranquilla, amico mio? Come potrei star tranquilla? — Ma com'è? Ditemi almeno com'è?

MAURIZIO. Ma... un bell'uomo. Oh Dio, non dico mica un Adone: un bell'uomo, vedrà. Bella presenza, una certa aria di dignità non affettata. È nobile davvero, di nascita — un Baldovino!

MADDALENA. Ma i sentimenti? io dico per i sentimenti!

MAURIZIO. Ottimi, ottimi, creda.

MADDALENA. Sa parlare? Sa parlare... dico...

MAURIZIO. Oh, a Macerata, signora, in tutte le Marche, creda, si parla benissimo.

MADDALENA. No, dico, se sa parlare a modo! Capirete, in fondo, è tutto qui. Una parola fuori di tono, senza quella certa...

Tocca appena le parole con la voce, quasi che, a proferirle, se ne senta ferire.

...quella certa... oh Dio, non so proprio come esprimermi...

Cava un fazzoletto e si mette a piangere.

MAURIZIO. Bisogna farsi animo, signora!

MADDALENA. — sarebbe una pugnolata per la mia povera Agata!

MAURIZIO. No, stia proprio tranquilla, per questo, signora. Non gli uscirà mai di bocca una parola men che corretta. Garantisco. È riservatissimo. Misurato. Le dico, un signore. E poi, capisce a volo. Non tema per questa parte. Garantisco.

MADDALENA. Credetemi, caro Setti, non so più in che mondo mi sia! Mi sento perduta... sono inebetita... Trovarsi, così d'un tratto, di fronte a una simile necessità! Mi pare che sia una sciagura, di quelle... sa-

pete? che lasciano la porta aperta, così che ogni estraneo possa introdursi a curiosare.

MAURIZIO. Eh, nella vita...

MADDALENA. E quella figliuola, quella figliuola mia! con quel suo cuore! Se la vedeste, se la sentiste... È uno strazio!

MAURIZIO. Me l'immagino. Creda che con tutto il cuore, signora, mi sono adoperato...

MADDALENA (*interrompendolo, stringendogli la mano*). Lo so! lo so! E vedete come parlo con voi? Perché so che siete della famiglia: più che cugino, un fratello del nostro marchese.

MAURIZIO. Fabio è di là?

MADDALENA. Di là, sí. Forse ancora non può lasciare. Bisogna tenerla d'occhio. Appena ha sentito annunziar voi, s'è lanciata per la finestra.

MAURIZIO. Oh Dio! Per me?

MADDALENA. No, non per voi! Perché sa la ragione per cui siete andato a Macerata e con chi ne sarete ritornato.

MAURIZIO. Ma questo, anzi... scusi... mi pare che...

MADDALENA. No! Che dite! Piange, si dibatte. È in uno stato di disperazione, che fa paura!

MAURIZIO. Ma... scusi, non s'era stabilito così? Non aveva lei stessa approvato?

MADDALENA. Eh sí! ma appunto per questo!

MAURIZIO (*costernato*). Non vuole più?

MADDALENA. No! che volere! Potrebbe volerlo? Ma deve, deve per forza: bisogna che voglia...

MAURIZIO. Eh già, e che si faccia una ragione!

MADDALENA. Oh Setti, la mia figliuola ne morrà!

MAURIZIO. Ma no, signora, vedrà che...

MADDALENA. Ne morrà! Se pure non commetterà prima qualche sproposito! Io ho condisceso troppo, capisco. Ma fidavo... fidavo che Fabio fosse più prudente... — Voi aprite le braccia? — Eh sí, non resta più di-

fatti, che aprire le braccia, chiudere gli occhi e lasciare che la vergogna entri.

MAURIZIO. Ma no, non dica così, signora! Se si sta provvedendo...

MADDALENA (*coprendosi il volto con le mani*). No... voi, voi non dite così, per carità! È peggio. — Ah, credetemi, Setti, è rimorso, ora, ciò che in me non fu altro, prima, che debolezza. Ve lo giuro!

MAURIZIO. Lo credo bene, signora.

MADDALENA. Ma non potete comprendere! Siete uomo, voi, e non siete neanche padre! — Non potete comprendere che strazio sia *per una madre* vedere la propria figliuola avanzarsi negli anni, cominciare a perdere il primo fiore della giovinezza... — Non si ha più il coraggio di usare quel rigore che la prudenza consiglia... dico di più, che l'onestà comanda! — Ah, l'onestà, che scherno, caro Setti, in certi momenti! Non possono più parlare le labbra d'una madre, che — bene o male — è stata nel mondo... ha amato... — quando gli occhi della figliuola si volgono a lei quasi a implorare pietà! — Per non concederla apertamente, fingiamo di non accorgerci di nulla; e questa finzione e il nostro silenzio diventano complici, finché si arriva... si arriva a questo punto! Ma io speravo, ripeto, che Fabio fosse prudente.

MAURIZIO. Eh... ma la prudenza, signora mia...

MADDALENA. Lo so! lo so!

MAURIZIO. Se avesse potuto, lui stesso...

MADDALENA. Lo so... lo vedo... è come impazzito anche lui, poverino! E se non fosse stato quel galantuomo che è, credete che tutto questo sarebbe accaduto?

MAURIZIO. Fabio è tanto buono!

MADDALENA. E lo sapevamo infelice, separato da quella sua moglie indegna! Vedete, questa, proprio questa ragione che avrebbe dovuto impedire che si arrivasse fino a questo punto, è stata pur quella d'arrivarci! — Non siete sicuro voi — ditemelo in coscienza — che Fabio,

se fosse stato libero, avrebbe sposato la mia figliuola?

MAURIZIO. Oh, senza dubbio!

MADDALENA. Ditemelo, ditemelo, in coscienza! — Per carità!

MAURIZIO. Ma non lo vede lei stessa, signora mia, come ne è innamorato? in quale stato si trova adesso?

MADDALENA. È vero? è vero? — Non potete credere quanta consolazione dia anche un piccolo attestato, in un momento come questo!

MAURIZIO. Ma che dice mai, signora! che pensa! Io ho per lei, per la signorina Agata il massimo rispetto, la più sincera e devota considerazione.

MADDALENA. Grazie! grazie!

MAURIZIO. La prego di credermi! Non mi sarei mai, altrimenti, interessato tanto.

MADDALENA. Grazie, Setti. E credete, quando una donna, una povera giovine ha atteso per tanti anni, onestamente, un compagno per la vita, e non lo trova, e alla fine vede un uomo che meriterebbe tutto l'amore, e sa che quest'uomo è stato maltrattato, amareggiato, offeso iniquamente da un'altra donna — credete, non può resistere all'impulso spontaneo di dimostrargli che non tutte le donne sono come quella: che ce n'è pure qualcuna che sa rispondere all'amore con l'amore e apprezzare la fortuna che quell'altra ha calpestato.

MAURIZIO. Eh, sí! Calpestato, povero Fabio! Dice bene, signora. Non se lo meritava.

MADDALENA. La ragione dice: — « No, tu non puoi, tu non devi » — non solo nel cuore di lei, ma anche nel cuore di quell'uomo, se è onesto, e in quello della madre che guarda l'uno e l'altra e si strugge. Si tace un pezzo; si ascolta la ragione, si soffoca lo strazio —

MAURIZIO. — e alla fine viene il momento —

MADDALENA. — viene! ah, viene insidiosamente! — È una serata deliziosa di maggio. La mamma s'affaccia alla finestra. Fiori e stelle, fuori. Dentro, l'angoscia, la tenerezza più accorata. E quella mamma grida den-

tro di sé: — « Ma siano anche per la mia figliuola, una volta sola almeno, tutte le stelle e tutti i fiori! » — E resta lí, nell'ombra, a guardia d'un delitto, che tutta la natura intorno consiglia, che domani gli uomini e la nostra stessa coscienza condanneranno; ma che in quel punto si è felici di lasciar compiere, con una strana soddisfazione anche dei nostri sensi, e un orgoglio che sfida la condanna, anche a costo dello strazio con cui domani la sconteremo! — Cosí, caro Setti! — Non posso essere scusata, ma compatita sí. — Si dovrebbe morire, dopo. — Invece non si muore. Resta la vita, che ha bisogno, per sostenersi, di tutte quelle cose che in un momento abbiamo buttato via.

MAURIZIO. Sí, signora. Ecco. E c'è bisogno, innanzi tutto, di calma. Lei riconosce che finora, qua, tutti e tre, lei per un verso, Fabio e la signorina Agata per un altro, avete fatto troppa parte al sentimento.

MADDALENA. Ah, troppa, troppa, sí, troppa!

MAURIZIO. Ebbene. Ora bisogna che il sentimento sia contenuto, si ritragga, per dar posto alla ragione, eh?

MADDALENA. Sí, sí.

MAURIZIO. Per far fronte a una necessità che non ammette indugio! Dunque... — Ah, ecco Fabio.

SCENA SECONDA

MARCHESE FABIO e DETTI.

FABIO (*entrando dall'uscio a destra, angosciato, disperato, smanioso, alla signora Maddalena*). La prego, vada, vada di là! Non la lasci sola!

MADDALENA. Eccomi, sí... Ma pare che...

FABIO. Vada, la prego!

MADDALENA. Sí, sí.

A Maurizio:

Con permesso.

Via per l'uscio di destra.

SCENA TERZA

FABIO e MAURIZIO.

MAURIZIO. Ma, dico, anche tu così?

FABIO. Per carità, Maurizio, non dirmi nulla! Credi di aver trovato il rimedio, tu? Sai che hai fatto? Te lo dico io! Hai dato soltanto il belletto a un malato!

MAURIZIO. Io?

FABIO. Tu, sí! L'apparenza della salute!

MAURIZIO. Ma se l'hai chiesto tu stesso! Oh, intendiamoci! Non voglio far mica la parte del salvatore io!

FABIO. Io soffro, io soffro, Maurizio! soffro per quella povera creatura e per me una pena d'inferno! E me la dà appunto codesto tuo rimedio, che stimo giusto, e proprio perché lo stimo giusto, capisci? Ma è un rimedio esterno, che può salvare soltanto l'apparenza e nient'altro!

MAURIZIO. Non conta più nulla, adesso? Eri disperato, quattro giorni fa, per questa apparenza da salvare! Ora che puoi salvarla —

FABIO. — vedo il mio dolore! Non ti sembra naturale?

MAURIZIO. No, caro. Perché così non la salvate più! — Dev'essere apparenza? Bisogna che ve la diate! — Tu non ti vedi. Ti vedo io. E debbo scuoterti, per forza, tirarti su... darti il belletto, come tu dici! — Egli è qua, venuto con me. — Se si deve far presto...

FABIO. Sí, sí... dimmi, dimmi... Ma già, è inutile! — Lo hai prevenuto che non lo faccio padrone nemmeno d'un centesimo?...

MAURIZIO. L'ho prevenuto.

FABIO. E ha accettato?

MAURIZIO. Se è qua con me! — Soltanto per essere perfettamente in grado d'adempiere agli obblighi che si assume con te — date queste condizioni — chiede (e mi sembra giusto) la liquidazione del suo passato. Ha qualche debito.

FABIO. Quanti? Molti? Oh, me l'immagino!

MAURIZIO. Pochi, no, pochi! — Perdio, lo vorresti anche senza debiti? Ne ha pochi. Ma bisogna che aggiunga — e me l'ha raccomandato lui stesso, bada d'aggiungerlo — che sono così pochi non per mancanza di volontà da parte sua, ma per mancanza di credito da parte degli altri.

FABIO. Ah, benissimo!

MAURIZIO. Onesta confessione! Capirai che, se godesse ancora di un certo credito... —

FABIO (*prendendosi la testa fra le mani*). Basta! basta, per carità! — Dimmi il discorso che gli hai fatto. — È mal vestito? com'è? malandato?

MAURIZIO. L'ho trovato un poco deperito, dall'ultima volta. — Ma a questo si rimedia. Ho già rimediato in parte. Sai, è un uomo su cui il morale può molto. Le cattive azioni che si vede costretto a commettere —

FABIO. — gioca? bara? ruba? che fa?

MAURIZIO. Giocava. Non lo lasciano più giocare da un pezzo. Era d'una amarezza che accorava. Ho passeggiato con lui tutta una notte, per il viale attorno alle mura. — Sei mai stato a Macerata?

FABIO. Io, no.

MAURIZIO. T'assicuro che è stata per me una nottata fantastica, tra lo sprazzare d'una miriade di lucciole per quel viale: accanto a quell'uomo che parlava con una sincerità spaventosa; e, come quelle lucciole innanzi agli occhi, ti faceva guizzare innanzi alla mente certi pensieri inattesi dalle più oscure profondità dell'anima. Mi pareva, non so, di non esser più sulla terra, ma in una contrada di sogno, strana, lugubre, misteriosa, ov'egli s'aggrava da padrone, ove le cose più bizzarre, più inverosimili potevano avvenire e sembrar naturali e consuete. Egli se n'accorse — (s'accorge di tutto) — sorrise, e mi parlò di Descartes.

FABIO (*stordito*). Di chi?

MAURIZIO. Di Cartesio. — Eh, perché è anche — vedrai — d'una cultura, specialmente filosofica, formidabile. Mi disse che Cartesio...

FABIO. Ma in nome di Dio, che vuoi che m'importi di Cartesio, adesso?

MAURIZIO. Lasciami dire! Vedrai che te n'importerà! — Mi disse che Cartesio, scrutando la nostra coscienza della realtà, ebbe uno dei più terribili pensieri che si siano mai affacciati alla mente umana: — che, cioè, se i sogni avessero *regolarità*, noi non sapremmo più distinguere il sonno dalla veglia! — Hai provato che strano turbamento, se un sogno ti si ripete più volte? — Riesce quasi impossibile dubitare che non siamo di fronte a una realtà. Perché tutta la nostra conoscenza del mondo è sospesa a questo filo sottilissimo: la *regolarità* delle nostre esperienze. — Noi, che abbiamo questa regolarità, non possiamo immaginare quali cose possano essere reali, verosimili, per chi viva fuori d'ogni regola, come quell'uomo lì! — Ti dico che, a un certo punto, mi fu facilissimo entrare a fargli la proposta. Parlava di certi suoi disegni, che a lui parevano più che possibili, e a me così strampalati e inattuabili, che la proposta mia — capisci? — diventò subito d'una facilità, che più ovvia, più piana non si sarebbe potuta immaginare; d'una ragionevolezza, che chiunque avrebbe potuto accettarla. — E sbalordisci! Non fui mica io a dirgli in prima di quella condizione del danaro; fu lui, subito, a protestare, risentito, che — danari niente! — non voleva neppur vederne da lontano. — Ma, sai perché?

FABIO. Perché?

MAURIZIO. Perché è molto più facile — sostiene lui — essere un eroe, che un galantuomo. Eroi si può essere una volta tanto; galantuomini, si dev'esser sempre. Il che non è facile.

FABIO. Ah!

Inquieto, smanioso, fosco, si mette a passeggiare per la stanza.

È... è dunque un uomo d'ingegno, a quanto pare?

MAURIZIO. Ah, di molto, di molto ingegno!

FABIO. Se n'è servito male — sembra!

MAURIZIO. Malissimo, malissimo. Fin da ragazzo. Fummo compagni di collegio, te l'ho detto. Col suo ingegno poteva arrivare dove voleva. Studiò sempre quel che gli piacque, quel che poteva servirgli meno. E dice che l'educazione è la nemica della saggezza, perché l'educazione rende necessarie tante cose, di cui, per esser saggi, si dovrebbe fare a meno. Ebbe un'educazione da gran signore: gusti, abitudini, ambizioni, vizii anche... Poi i casi della vita... il crollo finanziario del padre... e... — non c'è da farsene meraviglia!

FABIO (*riprendendo a passeggiare per la stanza*). È... è anche un bell'uomo, hai detto?

MAURIZIO. Sì, di bella presenza. — Che cos'è?

Ride.

Di' un po': niente niente, adesso cominci a temere che abbia scelto troppo bene?

FABIO. Ma fa' il piacere! Vedo... vedo del... superfluo, ecco! Ingegno, cultura —

MAURIZIO. — filosofica! Non mi sembra che sia superflua al caso.

FABIO. Maurizio, perdio, non scherzare! Io sono sulla brace! Avrei voluto di meno, ecco! Un uomo modesto, da bene —

MAURIZIO. — che si scoprisse subito? chè non avesse l'apparenza conveniente? Ma scusa! Bisognava anche tener conto della casa in cui deve entrare... Un uomo mediocre, non più giovane, avrebbe dato sospetto... Ci voleva un uomo di merito, che ispirasse rispetto e considerazione... tale, insomma, che domani la gente

si possa spiegare la ragione per cui la signorina Renni ha potuto accettarlo... E io sono sicuro che —

FABIO. — che? —

MAURIZIO. — che lo accetterà — non solo — ma mi ringrazierà un po' meglio, almeno, di come stai facendo tu!

FABIO. Sì! Ti ringrazierà... Se la sentissi! Gli hai detto che si deve fare al più presto?

MAURIZIO. Ma sí! Vedrai che saprà subito entrare in confidenza —

FABIO. — cioè, cioè? —

MAURIZIO. — oh, Dio, in quel tanto che vorrete accordargliene!

SCENA QUARTA

CAMERIERA, DETTI, *poi* la SIGNORA MADDALENA.

CAMERIERA (*accorrendo dall'uscio di destra*). Signor marchese, la signora la desidera di là un momento.

FABIO. Ma ora non posso! Debbo andare con mio cugino.

A Maurizio.

Bisogna che lo veda... gli parli.

Alla cameriera:

Dite alla signora che abbia un po' di pazienza: ora non posso!

CAMERIERA. Sissignore.

Via.

MAURIZIO. È qua, a due passi: al primo albergo. Ma cosí?

FABIO. Impazzisco... impazzisco... impazzisco... Fra lei, di là, che piange... e te, di qua, che mi dici...

MAURIZIO. Bada, non c'è finora alcun impegno! E se tu non vuoi...

FABIO. Voglio vederlo, ti dico, parlargli!

MAURIZIO. E andiamo, allora, su! Ti dico che è qua, a due passi!

MADDALENA (*sopravvenendo agitata*). Fabio! Fabio! Venite di qua, non mi lasciate sola in questo momento, per carità!

FABIO. Oh Dio! Oh Dio!

MADDALENA. È una crisi terribile. Venite, ve ne scongiuro!

FABIO. Ma se debbo...

MAURIZIO. E no... va'! Va', adesso!

MADDALENA. Sì, per carità, Fabio!

MAURIZIO. Vuoi che te lo conduca qua? Senz'impegno. Gli parlerai qua. Forse sarà meglio, per la signorina stessa.

FABIO. Sì, va', vai. Ma, oh! senz'impegno, bada! E dopo che avrà parlato con me!

Via per l'uscio a destra.

MAURIZIO (*gli grida dietro*). Ma sì! In due minuti: vado e ritorno.

Via per la comune.

MADDALENA (*dietro a lui*). Con lui? Qua? (*Fa per accorrere verso l'uscio a destra, ma sopravvengono Agata e Fabio.*

SCENA QUINTA

AGATA, FABIO e MADDALENA.

AGATA (*scarmigliata, forsennata, divincolandosi da Fabio*). Lasciami, no: lasciami! Lasciatemi andare! Via... via...

MADDALENA. Figliuola mia, dove vuoi andare?

AGATA. Non lo so! Via!

FABIO. Agata! Agata! per carità!

MADDALENA. Ma sono pazziei!

AGATA. Lasciatemi! Impazzire o morire! Non c'è più scampo per me! Non reggo più.

Casca a sedere.

MADDALENA. Ma aspetta prima che Fabio almeno lo veda! gli parli! che lo veda anche tu!

AGATA. No! Io? No! Ma non capite che mi fa orrore? Non capite che è mostruoso quello che volete fare di me?

MADDALENA. Ma come! Ma se tu stessa, figliuola mia...

AGATA. No! Non voglio! Non voglio!

FABIO (*disperato, risolutamente*). Ebbene, no! Se tu non vuoi, no! Non lo voglio neanch'io! È mostruoso, sí! e fa orrore anche a me! Ma hai il coraggio, allora, di affrontare con me la situazione?

MADDALENA. Per carità, che dite, Fabio? Voi siete uomo e potete ridervi dello scandalo, voi! Noi siamo due povere donne sole e l'onta si rovescerebbe su noi! Qua si tratta, tra due mali, di scegliere il minore! Tra l'onta innanzi a tutti —

AGATA (*subito*). — e quella innanzi a uno solo, è vero? mia soltanto! Ma dovrò starci io, con quest'uomo! vederlo davanti, quest'uomo che dev'esser vile, vile, se si presta a questo!

Balza in piedi e s'avvia, trattenuta, verso l'uscio di fondo.

No, no, non voglio! non voglio vederlo! Lasciatemene andare, lasciatemene andare!

MADDALENA. Ma dove? E che vuoi fare? — Affrontare lo scandalo? Se vuoi questo, io... io...

AGATA (*abbracciandola e rompendo in singhiozzi, perdutamente*). No... per te, mamma!... no... no... per te...

MADDALENA. Per me? Ma no! Che dici, per me? Non pensare a me, figliuola mia! Non c'è da risparmiar dolori, qua, l'una all'altra! Né da scappare! Dobbiamo stare qua, e soffrire tutti e tre insieme, e cercare di dividerci la pena, perché il male lo abbiamo fatto tutti e tre!

AGATA. Tu no... tu no, mamma!

MADDALENA. Io più di te, figliuola mia! E ti giuro che soffro più di te!

AGATA. No, mamma! Perché io soffro anche per te!

MADDALENA. E io per te soltanto, e perciò di piú! Non la divido io, la mia pena, perché sono tutta in te, figliuola mia! — Aspetta... aspetta... si tratta di vedere...

AGATA. È orribile! È orribile!

MADDALENA. Lo so... Ma vediamolo, prima!

AGATA. Non posso! non posso, mamma!

MADDALENA. Ma se siamo qua noi, con te! — Non c'è inganno! Non nascondiamo nulla! Rimaniamo qua, noi — io e Fabio — accanto a te!

AGATA. Ma sarà qui, te l'immagini? qui, sempre, tra noi, Fabio, uno che sa ciò che nascondiamo agli altri!

FABIO. Ma avrà anche lui interesse di nascondarlo — per sé, e anche a se stesso — e starà ai patti! Se non ci starà, tanto meglio per noi! — Appena accennerà di non volerci piú stare, avrò io il mezzo di farlo andar via. Tanto, non c'importerà piú di lui!

MADDALENA. Capisci! Già! Perché; sempre? Può essere per poco.

FABIO. Per poco! per poco! Starà anche a noi, che sia per poco!

AGATA. No, no! Ce lo vedremo sempre davanti!

MADDALENA. Ma aspettiamo di conoscerlo, prima. Setti ha proprio assicurato...

FABIO. Ci sarà modo! Ci sarà modo!

MADDALENA. È molto intelligente, e...

Si sente picchiare all'uscio in fondo. Pausa di sgomento. Poi:

Ah, eccolo... — sarà lui...

SCENA SESTA

CAMERIERA, DETTI.

AGATA (*balzando in piedi e afferrandosi alla madre*). Via, via, mamma! Oh Dio!

Trascina la madre verso l'uscio a destra.

MADDALENA. Ma sí, gli parlerà lui. — Andiamo, andiamo di là, noi...

FABIO. Sta' tranquilla!

Maddalena e Agata via per l'uscio a destra.

Avanti.

CAMERIERA (*aprendo l'uscio di fondo e annunziando*):

Il signor Setti, con un signore.

FABIO. Fa' passare.

Cameriera via.

SCENA SETTIMA

MAURIZIO, BALDOVINO, FABIO.

MAURIZIO (*entrando*). Ah, ecco... — Fabio, ti presento il mio amico Angelo Baldovino.

Fabio s'inchina. A Baldovino:

Il marchese Fabio Colli, mio cugino.

Baldovino s'inchina.

FABIO. Prego, s'accomodi.

MAURIZIO. Voi avete da parlare, e vi lascio.

A Baldovino, stringendogli la mano:

Ci rivedremo piú tardi all'albergo, noi, eh? Addio Fabio.

FABIO. Addio.

Maurizio esce per la comune.

SCENA OTTAVA

BALDOVINO, FABIO.

BALDOVINO (*seduto, s'insella le lenti su la punta del naso e, reclinando indietro il capo*). Le chiedo, prima di tutto, una grazia.

FABIO. Dica, dica...

BALDOVINO. Signor marchese, che mi parli aperto.

FABIO. Ah, sí, sí... Anzi, non chiedo di meglio.

BALDOVINO. Grazie! Lei forse però non intende questa espressione «aperto», come la intendo io.

FABIO. Ma... non so... aperto... con tutta franchezza...

E poiché Baldovino, con un dito, fa cenno di no,

...E come, allora?

BALDOVINO. Non basta. Ecco, veda, signor marchese: inevitabilmente, noi *ci costruiamo*. Mi spiego. Io entro qua, e divento subito, di fronte a lei, quello che devo essere, quello che posso essere — *mi costruisco* — cioè, me le presento in una forma adatta alla relazione che debbo contrarre con lei. E lo stesso fa di sé anche lei che mi riceve. Ma, in fondo, dentro queste costruzioni nostre messe così di fronte, dietro le gelosie e le imposte, restano poi ben nascosti i pensieri nostri più segreti, i nostri più intimi sentimenti, tutto ciò che siamo per noi stessi, fuori delle relazioni che vogliamo stabilire. — Mi sono spiegato?

FABIO. Sí, sí, benissimo... Ah, benissimo! Mio cugino mi ha detto che lei è molto intelligente.

BALDOVINO. Ecco, lei forse crede, adesso, che io abbia voluto darle un saggio della mia intelligenza.

FABIO. No, no... dicevo, perché... approvo, approvo ciò che lei ha saputo dire così bene.

BALDOVINO. Comincio io, allora, se permette, a parlare aperto. — Provo da un pezzo, signor marchese — *dentro* — un disgusto indicibile delle abiette costruzioni di me, che debbo mandare avanti nelle relazioni che mi vedo costretto a contrarre coi miei... diciamo *simili*, se lei non s'offende.

FABIO. No, prego... dica, dica pure...

BALDOVINO. *Io mi vedo*, mi vedo di continuo, signor marchese; e dico: — Ma quanto è vile, ma com'è indegno questo che tu ora stai facendo!

FABIO (*sconcertato, imbarazzato*). Oh Dio... ma no... perché?

BALDOVINO. Perché, sí, scusi. Lei, tutt'al piú, potrebbe domandarmi perché allora lo faccio? Ma perché... molto per colpa mia, molto anche per colpa d'altri, e ora per necessità di cose, non posso fare altrimenti. Volerli in un modo o in un altro, signor marchese, è presto fatto: tutto sta, poi, se *possiamo essere* quali ci vogliamo. Non siamo soli! — Siamo noi e la bestia. La bestia che ci porta. — Lei ha un bel bastonarla: non si riduce mai a ragione. — Vada a persuader l'asino a non andare rasente ai precipizii: — si piglia nerbate, cinghiate, strattoni; ma va lí, perché non ne può far di meno. E dopo che lei l'ha bastonata, pestata ben bene, le guardi un po' gli occhi addogliati: scusi, non ne sente pietà? — Dico pietà; non scusarla! — L'intelligenza che scusi la bestia, s'imbestialisce anch'essa. Ma averne pietà è un'altra cosa! Non le pare?

FABIO. Ah, certo... certo... — Vogliamo dunque venire a noi?

BALDOVINO. Ci siamo, signor marchese. Le ho detto questo, per farle intendere che, avendo il sentimento di quel che faccio, ho anche una certa dignità che mi preme di salvare. Non c'è altro mezzo di salvarla, che parlando aperto. — Fingere, sarebbe orribile, oltre che laido, volgarissimo. — La verità!

FABIO. Ecco, sí... chiaramente... Vedremo d'intenderci...

BALDOVINO. E, allora, se permette, domanderò.

FABIO. Come dice?

BALDOVINO. Le farò qualche domanda, se permette.

FABIO. Ah, sí, domandi pure.

BALDOVINO. Ecco.

Trae di tasca un taccuino.

Ho qua gli estremi della situazione. Dovendo fare una cosa seria; meglio per lei, meglio per me.

Apri il taccuino e lo sfoglia; intanto, comincia a domandare, con l'aria d'un giudice non severo:

Lei, signor marchese, è l'amante della signorina...

FABIO (*scattando per troncare subito quella domanda e quella ricerca nel taccuino*). Ma no! scusi... così...

BALDOVINO (*calmo, sorridente*). Vede? Lei recalcitra fin dalla prima domanda!

FABIO. Ma certo! Perché...

BALDOVINO (*subito, severo*). Non è vero? dice che non è vero? — E allora

Si alza.

mi scusi, signor marchese. Le ho detto che ho la mia dignità. — Non potrei prestarmi a una trista e umiliante commedia.

FABIO. Ma come! io credo che, anzi, così come vuol far lei...

BALDOVINO. S'inganna. La mia dignità (quella che può essere) posso salvarla solamente a patto che lei parli con me come con la sua stessa coscienza. — O così, signor marchese, o non ne facciamo niente. — Non mi presto a finzioni indecorose. — La verità. — Mi vuol rispondere?

FABIO. Ebbene... sí... Ma non cerchi in codesto taccuino, per carità! Lei vuole alludere alla signorina Agata Renni?

BALDOVINO (*non transigendo, seguita a cercare; trova: ripete*). Agata Renni, precisamente. — Ventisette anni?

FABIO. Ventisei.

BALDOVINO (*guarda nel taccuino*). Compíti il 9 del mese scorso: dunque, nel ventisettesimo. E...

Guarda di nuovo nel taccuino.

Ci sarebbe una mamma?

FABIO. Ma scusi!

BALDOVINO. È scrupolo, creda, nient'altro che scrupolo

da parte mia; affidamento per lei. Mi troverà sempre così preciso, signor marchese.

FABIO. Ebbene, sí, c'è la madre.

BALDOVINO. Quanti anni, scusi?

FABIO. Ma... non so... ne avrà cinquantuno... cinquantadue...

BALDOVINO. Soltanto? — Ecco, perché... — dico francamente — sarebbe meglio che non ci fosse. — *La madre è una costruzione irriducibile.* — Ma sapevo che c'era. Dunque, abbondiamo un poco... diciamo cinquantatré. — Lei, signor marchese, avrà su per giù l'età mia... — Io sono sciupato. Ne mostro di piú. Nè ho quarantuno.

FABIO. Oh, ne ho di piú io, allora. Quarantatré.

BALDOVINO. Ah, mi congratulo: li porta meravigliosamente. — Sa? Forse anch'io, rimettendomi un poco... Quarantatré, dunque. — Ora, scusi, debbo toccare un altro tasto molto delicato.

FABIO. Mia moglie?

BALDOVINO. Ne è separato. — Per torti... — lo so, lei è un perfetto gentiluomo — e chi non è capace di farne, è destinato a riceverne. — Per torti, dunque, della moglie. — E ha trovato qua una consolazione. Ma la vita — trista usuraia — si fa pagare quell'uno di bene che concede, con cento di noie e di dispiaceri.

FABIO. Purtroppo!

BALDOVINO. Eh, l'avrei a sapere! — Bisogna che ella sconti la sua consolazione, signor marchese! Ha davanti l'ombra minacciosa d'un protesto senza dilazione. — Vengo io a mettere una firma d'avallo, e ad assumermi di pagare la sua cambiale. — Non può credere, signor marchese, quanto piacere mi faccia questa vendetta che posso prendermi contro la società che nega ogni credito alla mia firma. Imporre questa mia firma; dire: — Ecco qua: uno ha preso alla vita quel che non doveva e ora pago io per lui, perché se io non pagassi qua un'onestà fallirebbe, qua l'onore

d'una famiglia farebbe bancarotta; signor marchese, è per me una bella soddisfazione, una rivincita! — Creda che non lo faccio per altro. Lei ne dubita? ne ha tutto il diritto; perché io sono... — mi permette un paragone?

FABIO. Ma sí, dica, dica.

BALDOVINO (*seguitando*). ...come uno che venga a mettere in circolazione oro sonante in un paese che non conosca altro che moneta di carta. — Subito si diffida dell'oro; è naturale. — Lei ha certo la tentazione di rifiutarlo: no? Ma è oro, stia sicuro, signor marchese. — Non ho potuto sperperarlo, perché l'ho nell'anima e non nelle tasche. Altrimenti!

FABIO. Ecco, bene! E allora, questo. Benissimo! Io non vado cercando altro, signor Baldovino. L'onestà! la bontà dei sentimenti!

BALDOVINO. Ho anche i ricordi della mia famiglia... — Mi è potuto costare di sacrificii d'amor proprio, d'ammarezze senza fine, di ribrezzo, di schifo... — essere disonesto. Che vuole che mi costi l'onestà? — Lei mi invita... sí, dico, doppiamente a nozze. Sposerò per finta una donna; ma sul serio, io sposo l'onestà.

FABIO. Ecco, sí — e basta! Mi basta questo!

BALDOVINO. Basta? — Le pare che le basti? — Scusi, signor marchese; e le conseguenze?

FABIO. Come? Non capisco.

BALDOVINO. Eh, vedo che lei... — certamente perché soffre davanti a me e fa a se stesso una grande violenza per resistere a questa situazione penosa, pure d'uscirne, tratta con molta leggerezza la cosa.

FABIO. No, no: tutt'altro! Come, con leggerezza?

BALDOVINO. Permette? — La mia onestà, signor marchese, dev'essere o non dev'essere?

FABIO. Ma sí che dev'essere! È l'unica condizione che le pongol

BALDOVINO. Benissimo. Nei miei sentimenti, nella mia

volontà, in tutti i miei atti. — C'è. — Me la sento. — La voglio. — La dimostrerò. — Ebbene?

FABIO. Che ebbene? Le ho detto che mi basta questo!

BALDOVINO. Ma le conseguenze, signor marchese, scusi!

— Guardi: l'onestà, così come lei la vuole da me — che cos'è? — Ci pensi un po'. — Niente. — Un'astrazione.

— Una pura forma. — Diciamo: l'assoluto. — Ora

scusi, se io devo essere così onesto, bisognerà pure che

io la viva — per così dire — quest'astrazione; che dia

corpo a questa pura forma; che io senta quest'onestà

astratta e assoluta. — E quali saranno allora le con-

seguenze? Ma prima di tutte, questa, guardi: — *che*

io dovrò essere un tiranno.

FABIO. Un tiranno?

BALDOVINO. Per forza! — Senza volerlo! — Per ciò che

riguarda la pura forma, intendiamoci! (Il resto non mi

appartiene). Ma per la pura forma, onesto come lei

mi vuole e come io mi voglio — di necessità dovrò

essere un tiranno, gliel'avverto. — Vorrò rispettate

fino allo scrupolo tutte le apparenze, il che di ne-

cessità importerà gravissimi sacrificii a lei, alla signo-

rina, alla mamma; un'angustiosissima limitazione di

libertà, il rispetto a tutte le forme astratte della vita

sociale. E... parliamoci chiaro, signor marchese, anche

per farle vedere che sono animato del più fermo pro-

posito — sa che verrà fuori, subito, da tutto questo?

ciò che s'imporrà tra noi e salterà agli occhi di tutti?

Che, trattando con me, — non si faccia illusioni —

onesto com'io sarò — *la cattiva azione la commettono*

loro, non io! — Io, in tutta questa combinazione non

bella, non vedo che una cosa sola: la possibilità che

loro mi fanno — e che io accetto — d'essere onesto.

FABIO. Ecco... caro signore... — capirà... — già lei stesso

l'ha detto — non... non mi trovo in condizione di se-

guirla bene, in questo momento... — Lei parla mera-

vigliosamente; ma tocchiamo terra, per carità!

BALDOVINO. Io? terra? Non posso!

FABIO. Come non può, scusi? che vuol dire?

BALDOVINO. Non posso, per la condizione stessa in cui lei mi mette, signor marchese! — Io devo vagare per forza nell'astratto. Guai se toccassi terra! — La realtà non è per me: se la riserba lei. La tocchi lei. Parli: io starò ad ascoltarla. — Sarò l'intelligenza che non scusa, ma compatisce —

FABIO (*subito, additando se stesso*). — la bestia? —

BALDOVINO. Scusi: conseguenza!

FABIO. Ma sí! ma sí! Ha ragione! È proprio cosí! Dunque, ecco... sí, parlo io, parla la bestia: terra terra, alla buona, sa? lei ascolti e compatisca. — Proprio per intenderci...

BALDOVINO. Dice per me?

FABIO. Con lei, ma sí! Con chi dunque?

BALDOVINO. No, signor marchese! Con se stesso bisogna che lei s'intenda! Io, per me, ho già bell'e inteso tutto. — Ho parlato tanto — (non soglio mica parlare molto io, sa?) — ho parlato perché vorrei che lei si facesse capace di tutto, bene.

FABIO. Io?

BALDOVINO. Lei, lei. Per me, già ci sono. È facilissimo. — Che debbo fare io? — Nulla. — Rappresento la forma. — L'azione — e non bella — la commette lei: — l'ha già commessa, e io gliela riparo; seguirà a commetterla, e io la nasconderò. — Ma per nasconderla bene, nel suo stesso interesse e nell'interesse soprattutto della signorina, *bisogna che lei mi rispetti*; e non le sarà facile nella parte che si vuol riserbare! — Rispetti, dico, non propriamente *me*, ma la forma — la forma che io rappresento: d'onesto marito d'una signora perbene. Non la vuol rispettare?

FABIO. Ma sí, certo!

BALDOVINO. E non comprende che sarà tanto piú rigorosa e tiranna, questa forma, quanto piú pura lei vorrà che sia la mia onestà? — Perciò le dicevo di badare alle conseguenze. — Non per me, per lei! Io, guardi:

ho buone lenti per la mia filosofia. E per salvare, in queste condizioni, la mia dignità, mi basterà vedere nella donna che di nome sarà mia — una madre.

FABIO. Ecco, già... benissimo!

BALDOVINO. E concepire i miei rapporti con lei a traverso la creaturina che verrà — cioè, a traverso l'ufficio che mi toccherà d'adempiere: candido, nobilissimo ufficio, tutto compreso dell'innocenza del nascituro o della nascita, che sarà. — Va bene così?

FABIO. Benissimo, sí sí, benissimo!

BALDOVINO. Per me, badi, non per lei benissimo! — Lei, signor marchese, piú approva e piú va incontro a un mondo di guaj!

FABIO. Come... perché, scusi? — Io non vedo tutte queste difficoltà che vede lei!

BALDOVINO. Credo mio obbligo fargliele vedere, signor marchese. Lei è un gentiluomo. Necessità di cose, di condizioni, la costringono a non agire onestamente. Ma lei non può fare a meno dell'onestà! Tanto vero che, non potendo trovarla in ciò che fa, la vuole in me. *Devo rappresentarla io, la sua onestà:* — esser cioè, l'onesto marito d'una donna, che non può essere sua moglie; l'onesto padre d'un nascituro, che non può essere suo figliuolo. È vero questo?

FABIO. Sí, sí, è vero.

BALDOVINO. Ma se la donna è sua, e non mia; se il figliuolo è suo, e non mio, non capisce che non basterà che sia onesto soltanto io? *Dovrà essere onesto anche lei,* signor marchese, davanti a me. Per forza! — *Onesto io, onesti tutti.* — Per forza!

FABIO. Come come? Non capisco! Aspetti...

BALDOVINO. Lei si sente mancare il terreno sotto i picdi.

FABIO. Ma no, dico... se debbono mutare le condizioni...

BALDOVINO. Per forza! Le muta lei! Queste apparenze da salvare, signor marchese, non sono soltanto per gli altri! Ce ne sarà una, qua, anche per voi! una che voi stessi avrete voluta e a cui io appunto dovrei dar

corpo: — *la vostra onestà.* — Ci pensa lei? Badi che non è facile!

FABIO. Ma se lei sa!

BALDOVINO. Appunto perché so! — Parlo contro il mio interesse; ma non posso farne a meno. — La consiglio di rifletter bene, signor marchese!

Pausa. Fabio si alza e si mette a passeggiare concitatamente, costernato. Si alza anche Baldovino e aspetta.

FABIO (*passeggiando*). Certo che... comprenderà che... se io...

BALDOVINO. Ma sí, creda, sarà bene che lei ci rifletta ancora un poco, su quanto le ho detto, e lo riferisca — se crede — anche alla signorina.

Guarda appena verso l'uscio a destra.

Forse non ce ne sarà bisogno, perché...

FABIO (*voltandosi di scatto, con ira*). Che cosa crede?

BALDOVINO (*calmissimo, triste*). Oh... sarebbe in fondo naturalissimo. — Io mi ritiro. — Mi comunicherà, o mi farà comunicare all'albergo le sue decisioni.

Fa per avviarsi: si volta.

Può contare intanto, signor marchese, insieme con la signorina, su la mia intera discrezione.

FABIO. Ci conto.

BALDOVINO (*lento, grave*). Sono carico, per conto mio, di ben altre colpe; e qui, per me, non c'è colpa, ma solo una sventura. — Qualunque sia la decisione, sappia che resterò sempre gratissimo — in segreto — al mio antico compagno di collegio, d'avermi stimato degno d'accostarmi onestamente a questa sventura.

Si inchina.

Signor marchese...

TELA

Atto secondo

Magnifico salotto in casa Baldovino. Vi hanno posto alcuni mobili già veduti nel salotto dell'atto precedente. Uscio comune in fondo; usci laterali a destra e a sinistra.

SCENA PRIMA

MARCHETTO FONGI, *il* MARCHESE FABIO.

Fongi, al levarsi della tela, col cappello e il bastone in una mano tiene coll'altra aperto il battente dell'uscio a sinistra e parla verso l'interno, a Baldovino. Fabio sta in attesa, come uno che non voglia farsi né vedere né sentire di là.

FONGI (*verso l'interno*). Grazie, grazie, Baldovino, sí... Ma figurati se non vorrò assistere alla candida festa! Grazie. Sarò qui, sarò qui con gli amici consiglieri, tra una mezz'oretta. A rivederci.

Chiude l'uscio; si volta verso Fabio che gli si appressa in punta di piedi, strizza un occhio e gli fa un cenno furbesco col capo.

FABIO (*piano, con ansia*). Sí? Credi proprio?

FONGI (*gli risponde prima col capo, tenendo ancora l'occhio strizzato*). C'è cascato! c'è cascato!

FABIO. Pare anche a me. Sono già sei giorni!

FONGI (*mostra tre dita d'una mano e le agita*). Tre... trecento... trecentomila lire. — Te l'ho detto? — Non poteva fallire!

Gl'inserisce un braccio sotto il braccio e s'avvia con lui verso la comune, parlando.

Sarà una scena da commedia. Ma lasciate fare a me! lasciate fare a me! Lo piglieremo pulitamente per il bavero.

Via con Fabio.

SCENA SECONDA

BALDOVINO, MAURIZIO.

La scena resta vuota un tratto. Si apre l'uscio a sinistra e ne escono Baldovino e Maurizio.

MAURIZIO (*guardando in giro*). Ma sai che ti sei messo proprio bene?

BALDOVINO (*astratto*). Sì.

Con un sorriso ambiguo.

Con perfetto decoro.

Pausa.

E dunque... — di' di', dove sei stato?

MAURIZIO. Mah! Un po' in giro. Fuori delle vie ordinarie.

BALDOVINO. Tu?

MAURIZIO. Perché? Non credi?

BALDOVINO. Fuori delle vie ordinarie? Nel senso che non sarai stato a Parigi o a Nizza o al Cairo. — Dove sei stato?

MAURIZIO. Nel paese del caucciù e delle banane!

BALDOVINO. Al Congo?

MAURIZIO. Sì. Nelle foreste. Oh sai? autentiche.

BALDOVINO. Ah! E belve, ne hai vedute?

MAURIZIO. Quei poveri negri delle *mehalle*.

BALDOVINO. No, dico belve sul serio: qualche tigre, qualche leopardo!

MAURIZIO. Che, che! Grazie. — Perdio, come ti sfavillano gli occhi!

BALDOVINO (*sorride amaramente; piega le dita d'una mano*

e ne mostra le unghie a Maurizio). Vedi dove siamo arrivati? E non ce le tagliamo mica per disarmarci! Anzi! Perché pajano piú civili, le nostre mani: vale a dire piú atte a una lotta ben piú feroce di quella che i nostri avi bestioni combattevano, poveretti, con le sole unghie. — Ho avuto sempre, perciò, invidia delle belve. E tu, disgraziato, sei stato nelle foreste e non hai veduto nemmeno un lupo?

MAURIZIO. Via, via! — parliamo di te. — Ebbene, come va?

BALDOVINO. Che cosa?

MAURIZIO. Ma dico, tua moglie. Cioè... la signora?

BALDOVINO. Come vuoi che vada? Benissimo.

MAURIZIO. E... i tuoi rapporti?

BALDOVINO (*lo guarda un po'; poi alzandosi*). Che vuoi che siano!

MAURIZIO (*cangiando tono, rinfrancandosi*). Ti trovo benone, però, sai?

BALDOVINO. Sí, mi occupo.

MAURIZIO. Ah, già! So che Fabio ha messo su una società anonima.

BALDOVINO. Sí, per mettermi le mani in pasta. — Fa ottimi affari.

MAURIZIO. Ne sei il consigliere delegato?

BALDOVINO. Fa ottimi affari per questo.

MAURIZIO. Già, già, ho saputo! E vorrei entrarci anch'io; ma... dicono che sei d'un rigore spaventoso!

BALDOVINO. Sfido! — Non rubo...

Gli s'appressa, gli posa le mani su ambo le braccia.

Sai, per le mani, centinaja di migliaja. Poterle considerare come carta straccia; non sentirne piú bisogno, minimamente —

MAURIZIO. — eh, per te dev'essere un gran piacere —

BALDOVINO. — divino! — E nessun colpo fallito, sai!

— Ma si lavora, si lavora! — E bisogna che tutti mi seguano!

MAURIZIO. Già... è questo...

BALDOVINO. Si lamentano, eh? Di' un po'; strillano? mordono il freno?

MAURIZIO. Dicono... dicono che potresti essere un po' meno... meticoloso, ecco!

BALDOVINO. Eh, lo so! — Li soffoco! Soffoco tutti quanti. Chiunque mi s'accosti! — Ma tu lo capisci: non posso farne a meno! — Da dieci mesi non sono più un uomo!

MAURIZIO. No? E che sei?

BALDOVINO. Ma te l'ho detto: quasi una divinità! — Potresti intenderlo! — Non ho corpo se non per l'apparenza. Sto tuffato in mezzo alle cifre, alle speculazioni; ma sono per gli altri; non c'è — e voglio che non ci sia — un centesimo di mio! Sto qua, in questa bella casa, e quasi non vedo e non sento e non tocco nulla. Mi meraviglio io stesso talvolta d'udire il suono della mia voce, il rumore de' miei passi; d'avvertire che ho bisogno anch'io di bere un bicchier d'acqua o di riposarmi. — Vivo, capisci? delizi-o-sa-men-te, nell'assoluto di una pura forma astratta!

MAURIZIO. Dovresti sentire un po' di compassione per i poveri mortali!

BALDOVINO. La sento; ma non posso fare altrimenti. Lo dissi però, glielo feci bene osservare avanti, a tuo cugino il marchese! — Io sto ai patti.

MAURIZIO. Ma tu ci provi anche un diabolico gusto!

BALDOVINO. Non diabolico, no! Sospeso nell'aria, mi sono come adagiato su una nuvola: è il piacere dei Santi negli affreschi delle chiese!

MAURIZIO. Capirai, intanto, che non è possibile durare a lungo così.

BALDOVINO (*cupo, dopo una pausa*). Ah, lo so! Finirà. E forse presto! — Ma badino! Bisognerà vedere come.

Lo guarda negli occhi.

Lo dico per loro. Apri bene gli occhi a tuo cugino!

Mi pare che desideri troppo di disfarsi al più presto di me. — Ti turbi? Sai qualche cosa?

MAURIZIO. No, proprio nulla.

BALDOVINO. Via, sii sincero. Compatisco, bada! È così naturale!

MAURIZIO. T'assicuro che non so nulla. Ho parlato con la signora Maddalena. Non ho ancora visto Fabio.

BALDOVINO. Eh, lo so! Tutti e due, la madre e tuo cugino, avranno pensato: — « La maritiamo *pro forma*; dopo qualche tempo, con un pretesto qualsiasi, ci sbarazziamo di lui ». — La cosa più sperabile, difatti, era questa. — Ma *non lo possono sperare!* — Sono stati di una deplorable leggerezza anche in questo.

MAURIZIO. Lo sospetti tu! Chi te lo dice?

BALDOVINO. Tanto vero che hanno posto come patto fondamentale la mia onestà!

MAURIZIO. Ecco, dunque! vedi bene...

BALDOVINO. Come sei sciocco! La logica è una cosa, l'animo è un'altra. Si può per coerenza logica proporre una cosa, e con l'animo sperarne un'altra. — Ora, credi, potrei prestarmi, per far cosa grata a lui e alla signora, a offrire un pretesto perché si sbarazzino di me. — Ma non lo sperino, perché io... — sí, potrei farlo — ma non lo farò — *per loro* — non lo farò perché loro *non possono assolutamente desiderare che lo faccia!*

MAURIZIO. Perdio, sei terribile! Neghi loro anche la possibilità del desiderio che tu commetta una cattiva azione?

BALDOVINO. Guarda. Supponiamo che lo faccia. In prima, rifiaterebbero. Si leverebbero davanti l'ingombro opprimente della mia persona. L'onestà, mancata in me, potrà credersi — se non in tutto, almeno in parte — rimasta con loro: la signora rimarrà moglie legittima, separata da un marito indegno; e in questa indegnità del marito, giovine com'ella è, potrà trovare una scusa di farsi consolare da un vecchio amico di casa. Ciò che

non era permesso a una signorina, si può condonare facilmente a una signora assolta da ogni obbligo di fedeltà coniugale. Va bene? — Io dunque, marito, potrei essere disonesto e farmi cacciare. — Ma io non sono entrato qua soltanto come marito. Da semplice marito, anzi, non sarei mai entrato: non ce ne sarebbe stato bisogno! C'era bisogno di me, in quanto questo marito doveva tra poco esser padre; tra poco, dico, in tempo... quasi debito. Qua c'era bisogno del padre. E il padre... eh, il padre nell'interesse di lui, del signor marchese, dev'essere per forza onesto! — Perché se da marito posso andarmene senza recar danno a mia moglie, la quale, lasciato il mio nome riprenderà il suo; da padre, la mia cattiva azione danneggerebbe per forza il figlio che non avrà altro nome che il mio; e più in basso io cadrò e più danno egli ne avrà. E questo, lui, non può assolutamente desiderarlo.

MAURIZIO. Ah, no davvero!

BALDOVINO. Vedi, dunque? — E per cadere in basso, ci cadrei: tu mi conosci! Per vendicarmi dell'azionaccia che mi farebbero, cacciandomi via malamente, vorrei con me il figliuolo, che per legge m'appartiene; lo lascerei loro qua due o tre anni per farli affezionare a lui; poi proverei che mia moglie convive da adultera col suo amante, e lo toglierei loro e lo trascinerei con me, giù... giù... Tu sai che ho in me un'orribile bestia, di cui ho voluto liberarmi, incatenandola in queste condizioni che mi sono state offerte. — Conviene a loro soprattutto farcele rispettare, come ne ho ferma volontà; perché, liberato da esse, oggi o domani, non so proprio dove andrei a finire.

Cambiando tono improvvisamente:

Basta, basta... — Di' un po': ti han mandato loro da me, appena arrivato? — Su, su, che hai da domandarmi? Sbrigati, per favore.

Guarda l'orologio.

Ti ho accordato piú tempo che non avrei dovuto. Sai che questa mattina c'è il battesimo del bambino? E ho, prima del pranzo, una riunione qua coi consiglieri invitati. Ti manda tuo cugino? Ti manda la signora madre?

MAURIZIO. Sí, ecco; è appunto per il battesimo del piccino. — Codesto nome che vorresti imporgli...

BALDOVINO. Eh, lo so!

MAURIZIO. Ma scusa... — ti pare?

BALDOVINO. Lo so, povero piccino; è un nome troppo grosso! Rischia quasi di restarne schiacciato.

MAURIZIO. Sigismondo!

BALDOVINO. Ma è un nome storico nella mia famiglia! — Mio padre si chiamava cosí; il mio avo si chiamava cosí...

MAURIZIO. Non è una buona ragione per loro, capirai!

BALDOVINO. Ma neanch'io — tu lo sai — avrei mai pensato... Scusa, è mia la colpa? Brutto nome, sí, goffo, specialmente per un piccino... e... — ti confesso

Pianissimo:

che se l'avessi avuto — di mio — forse non l'avrei chiamato cosí...

MAURIZIO. Ah, vedi? vedi?

BALDOVINO. Che vedo? — Ma questo anzi deve dirti che non posso, ora, derogare a questo nome! — Siamo sempre lí! — Non è per me; è per la forma! — Per la forma — tu lo capisci — giacché debbo dargli un nome — io non posso dargli che questo! — È inutile, sai, è proprio inutile, che insistano! Mi dispiace; ma non transigo, puoi dirglielo! — Mi lascino lavorare, perbacco. Sono futilità, codeste! Mi dispiace, caro, di accoglierti cosí. — A rivederci, eh? A rivederci.

Gli stringerà in fretta la mano e via per l'uscio a sinistra.

SCENA TERZA

MAURIZIO, *la* SIGNORA MADDALENA, FABIO.

Maurizio resterà come uno che sia lasciato in asso sul più bello. Poco dopo, dall'uscio a destra entreranno, uno dopo l'altra, la signora Maddalena e Fabio, mogi mogi, come sospesi alla notizia che attendono. Maurizio li guarderà e con un dito si gratterà la nuca. Prima la signora Maddalena, poi Fabio, gli faranno un muto cenno interrogativo col capo, quella con occhi pietosi; questi, invece, aggrottati. Maurizio risponderà con un altro cenno negativo del capo, socchiudendo gli occhi, poi aprirà le braccia. La signora Maddalena cascherà a sedere, come annientata e resterà lì. Fabio sederà anche egli, ma tutto aggruppato, con le pugna serrate sui ginocchi. Sederà anche Maurizio tentennando il capo, e soffierà più di un lungo sospiro per le nari. Nessuno dei tre avrà forza di rompere il silenzio che li schiaccia. Ai sospiri soffiati per il naso da Maurizio, risponderanno gli sbuffi a bocca piena di Fabio. La signora Maddalena non potrà sbuffare e neanche sospirare; scoterà sconsolatamente il capo, con gli angoli della bocca contratti in giù, a ogni sospiro, a ogni sbuffo degli altri due. Gli attori non abbiano timore di protrarre lungamente questa scena muta. A un certo punto, Fabio balzerà in piedi e si metterà a passeggiare, fremmente, aprendo e serrando le pugna. Poco dopo si alzerà anche Maurizio, si appresserà e si chinerà verso la signora Maddalena, porgendole la mano per accomiatarsi.

MADDALENA (*piano, come se si lamentasse, porgendo anche lei la mano*). Ve ne andate?

FABIO (*voltandosi di scatto*). Ma lo lasci andare! Non so con qual coraggio abbia potuto presentarsi qua!

A Maurizio:

Tu non mi guarderai più in faccia!

Si rimetterà a passeggiare.

MAURIZIO (*non oserà protestare; si volterà appena a guardarlo, con la mano della signora Maddalena ancora nella sua, poi dirà, piano*): La signora?

MADDALENA (*piano, come se si lamentasse*). Attende di là al bambino.

MAURIZIO (*con la mano della signora Maddalena ancora nella sua, dirà piano*): Me la ossequi.

Si porterà alla bocca la mano della signora Maddalena e gliela bacerà; poi tornerà ad aprire le braccia:

Le dica che... che mi perdoni.

MADDALENA. Oh, lei, almeno, ha ora il suo bambino!

FABIO (*sempre passeggiando*). Sì! Si diventerà col suo bambino! Appena egli comincerà a esercitare anche su lui la sua vessazione!

MADDALENA. È questo, questo il mio terrore!

FABIO (*sempre passeggiando*). Ha già cominciato col nome!

MADDALENA (*a Maurizio*). Credete, da dieci mesi non respiriamo più!

FABIO (*sempre passeggiando*). Figuriamoci come lo vorrà educare!

MADDALENA. È terribile... — Non possiamo più leggere neanche un giornale!

MAURIZIO. No? Perché?

MADDALENA. Mah! Ha certe idee sulla stampa...

MAURIZIO. Ma... è duro, in casa? aspro?

MADDALENA. Che! Peggio... Garbatissimo! — Sa dire le cose per noi più dure in una maniera... con argomenti così impensati e che pajono, stando a sentirlo, così inoppugnabili, che siamo sempre costrette a fare come vuol lui! — È un uomo spaventoso, spaventoso, Setti! — Io non ho più forza neanche di fiatare.

MAURIZIO. Signora mia, che vuole che le dica? Mi sento proprio annichilito. Non avrei mai creduto...

FABIO (*scattando di nuovo*). Fammi il piacere! Non me ne posso andare io, in questo momento, perché c'è il battesimo; se no, me n'andrei subito! Ma vattene, vattene tu! Lo capisci che non posso più sentirti dire così? Che non posso più vederti davanti a me?

MAURIZIO. Hai ragione, sí... Vado, vado...

SCENA QUARTA

CAMERIERE e DETTI.

CAMERIERE (*aprendo l'uscio di fondo e annunziando*). Il signor Parroco di Santa Marta.

MADDALENA (*alzandosi*). Ah, fate entrare.

Il cameriere si ritira.

MAURIZIO. A rivederla, signora.

MADDALENA. Ve ne volete proprio andare? Non volete assistere al battesimo? Fareste piacere ad Agata. — Fatevi vedere, fatevi vedere! Io spero molto in voi.

Maurizio aprirà ancora una volta le braccia: s'inchinerà, guarderà Fabio, non oserà neanche salutarlo; e andrà via per l'uscio di fondo, inchinandosi al Parroco di Santa Marta che, nel frattempo, entrerà, introdotto dal cameriere, il quale tornerà a ritirarsi, richiudendo l'uscio.

SCENA QUINTA

Il PARROCO DI SANTA MARTA, la SIGNORA MADDALENA e FABIO.

MADDALENA. Benvenuto, s'accomodi, signor Parroco.

PARROCO. Come sta? come sta, signora?

FABIO. Reverendo signor Parroco!

PARROCO. Caro signor marchese! — Son venuto, signora, per prendere le disposizioni.

MADDALENA. Grazie, signor Parroco. Già è stato qui il chierico che lei ha mandato.

PARROCO. Ah, bene, bene.

MADDALENA. Sissignore. E abbiamo preparato tutto di là. Anche con gli arredi che ha portato dalla chiesa. Ah, è venuto un amore, sa? Bello! proprio bello! Ora lo conduco a vedere —

PARROCO. — la signora?

MADDALENA (*restando imbarazzata*). Ecco, la faccio chiamare.

PARROCO. No, se è occupata! Volevo sapere se stava bene.

MADDALENA. Sí, adesso bene, grazie. — Capirà, è tutta del suo piccino.

PARROCO. Eh, me l'immagino!

MADDALENA. Non se ne stacca un momento.

PARROCO. E il signor marchese, dunque, sarà il padrino?

FABIO. Già... sí...

MADDALENA. E io la madrina!

PARROCO. Ah, questo s'intende! E... per il nome? Resta fissato quello?

MADDALENA. Purtroppo...

Un grosso sospiro.

FABIO (*rabbioso*). Purtroppo!

PARROCO. Però... sanno... in fondo... è un bel santo... un re! Io mi occupo, modestamente, d'agiografia...

MADDALENA. Oh, lo sappiamo, lei è un dotto!

PARROCO. No, no... per carità, non dica! Studio con passione... sí... — Fu re di Borgogna, san Sigismondo, ed ebbe in moglie Amalberga, figliuola di Teodorico... Sebbene poi, rimasto vedovo... disgraziatamente sposò una damigella di lei... una perfida che, per infami istigazioni, gli fece commettere... eh, sí... il più atroce dei delitti... sul proprio figliuolo...

MADDALENA. Dio mio! Sul proprio figliuolo? E che gli fece?

PARROCO. Eh... — lo strangolò!

MADDALENA (*quasi con un grido, a Fabio*). Avete capito?

PARROCO (*subito*). Ah, ma si pentí, sa? Subito! E si dedicò in espiazione agli esercizi della piú rigida penitenza; si ritirò in un'abbazia; vestí il sajo; e le sue virtù e il supplizio sopportato con santa rassegnazione lo fecero onorare come un martire!

MADDALENA. Ebbe anche il supplizio?

PARROCO (*con gli occhi socchiusi, allunga il collo, lo piega, e poi con un dito fa il segno della decapitazione*). Nel 524, se non sbaglio.

FABIO. Non c'è male! Un bel santo! Strangola il figlio... muore decapitato...

PARROCO. Ma spesso i piú grandi peccatori, signor marchese, diventano i santi piú eccelsi! E questo fu anche un saggio, creda! Si deve a lui il codice dei Borgognoni, la famosa *Loi Gombette*! — È un'opinione, veramente, combattuta; ma io sto col Savigny che la sostiene... sí sí... sí sí... io sto col Savigny!

MADDALENA. Per me, Padre, l'unico conforto è che potrò chiamarlo col suo diminutivo: — Dino.

PARROCO. Ecco, ecco... Sigismondino, Dino... va benissimo! Per un bambino — Dino — quadra... quadra a meraviglia, è vero, signor marchese?

MADDALENA. Sí! Ma sta a vedere se lui lo permetterà.

FABIO. Ecco... appunto...

PARROCO. Eh, dopo tutto... se tiene al nome del padre il signor Baldovino... — bisognerà aver pazienza... — Dunque, come si resta per l'ora?

MADDALENA. Ma bisognerà che lo dica lui, anche questo, signor Parroco. — Aspetti.

Preme un campanello elettrico alla parete.

Lo faremo subito avvertire. Abbia pazienza un momento.

SCENA SESTA

DETTI, CAMERIERE.

Il cameriere entra dall'uscio di fondo.

MADDALENA. Avvertite il signore che c'è qua il signor Parroco. Se può venire un momento... — Di qua, di qua...

Indicherà l'uscio a sinistra. Il cameriere s'inchincerà, attraverserà la scena, picchierà all'uscio a sinistra, aprirà e andrà via.

SCENA SETTIMA

*Il PARROCO, la SIGNORA MADDALENA,
FABIO, BALDOVINO.*

BALDOVINO (*entrando, premuroso, dall'uscio a sinistra*).

Oh, reverendissimo signor Parroco, onoratissimo della sua visita. Prego, prego, stia comodo.

PARROCO. L'onore è mio. Grazie, signor Baldovino. Noi l'abbiamo incomodata.

BALDOVINO. Che dice, per carità! Sono proprio felice di vederla in casa mia. In che posso servirla?

PARROCO. Favorirmi, grazie. Ecco... volevamo accordarci per l'ora del battesimo.

BALDOVINO. Ma a sua disposizione, signor Parroco; quando vuole! — La madrina è qua, il padrino è qua; la comare credo sia di là; io sono pronto... la chiesa è qui a due passi...

MADDALENA (*con stupore*). Come?

FABIO (*con ira a stento repressa*). Come?

BALDOVINO (*voltandosi a guardarli, quasi stordito*). Perché?

PARROCO (*subito*). Ecco, signor Baldovino... si era disposto... — ma come? lei non lo sapeva?

MADDALENA. È tutto pronto di là!

BALDOVINO. Pronto? Che cosa?

PARROCO. Per il battesimo! Da celebrarlo in casa, per far piú degna la festa.

FABIO. Il signor Parroco stesso ha mandato alcuni arredi della chiesa!

BALDOVINO. Per far piú degna la festa? Mi perdoni, signor Parroco, non m'aspettavo che lei dovesse dire cosí.

PARROCO. No, ecco... intendo... che in città è uso, sa? di tutti i signori piú in vista, celebrare in casa la festa.

BALDOVINO (*con semplicità sorridente*). E lei non avrebbe caro, signor Parroco, che uno desse l'esempio di quella umiltà, per cui non c'è signori né poveri davanti a Dio?

MADDALENA. Ma nessuno vuole offendere Dio, celebrando in famiglia il battesimo!

FABIO. Eh via! Scusa... pare che sia un proposito in te di guastar tutto, ostacolando sempre ciò che propongono gli altri! — È curioso, via... che tu... proprio tu, t'immischi in queste cose e faccia la lezione!

BALDOVINO. Per carità, caro marchese, non mi far fare la voce grossa. Vuoi forse la mia professione di fede?

FABIO. Ma no! non voglio niente!

BALDOVINO. Se ti pare un'ipocrisia da parte mia...

FABIO. Non ho detto ipocrisia! Mi pare un puntiglio, ecco!

BALDOVINO. Vuoi entrare nel mio sentimento? Che ne sai tu? Ma voglio ammettere tu creda che, secondo il sentimento mio, non dovrei dare importanza a quest'atto, che voi tutti pure volete compiere... — del battesimo! Ebbene; ma tanto piú, allora! Se questo atto non è per me, ma per il bambino, e io come voi riconosco e approvo che *per lui* si debba compiere, intendo che sia compiuta come si deve; che il bambino, senz'alcun privilegio *che offenderebbe l'atto stesso che gli si fa compiere*, vada in chiesa, al fonte battesimale. Mi sembra curioso, piuttosto, che le facciate dire a

me, queste cose, davanti al signor Parroco, che non può non riconoscere quanta maggior divozione, è vero? e solennità abbia un battesimo celebrato, nudamente, nella sua sede degna.

PARROCO. Ah, certo! non c'è dubbio!

BALDOVINO. Del resto, non ci sono soltanto io. — Poiché si tratta del bambino — che prima di tutto appartiene alla madre — sentiamo anche lei!

Preme due volte alla parete il campanello elettrico.

Non parleremo né io, né voi: lasceremo parlare il signor Parroco.

SCENA OTTAVA

CAMERIERA, DETTI, AGATA.

La cameriera entrerà per l'uscio a destra.

BALDOVINO. Pregate la signora, se può favorire qua un momento.

La cameriera s'inchinerà e poi andrà via.

PARROCO. Ecco... io, veramente... avrei più caro che parlasse lei, signor Baldovino, che parla così bene...

BALDOVINO. Oh no, no; anzi, guardi: io mi ritirò. Dirà lei, come crede, le mie ragioni;

A Maddalena e a Fabio:

voi direte le vostre. Deciderà la madre, così, in piena libertà. E si farà come lei avrà deciso. — Eccola.

Agata entrerà dall'uscio a destra, in una ricca vestaglia. Sarà pallida, rigida. Fabio e il Parroco si alzeranno. Baldovino starà in piedi.

AGATA. Oh, il signor Parroco.

PARROCO. Le mie congratulazioni, signora.

FABIO (*inchinandosi*). Signora...

BALDOVINO (*ad Agata*). È per disporre circa il battesimo.

Al Parroco:

La riverisco, Reverendo.

PARROCO. La ossequio, signor Baldovino.

Baldovino, via per l'uscio a sinistra.

SCENA NONA

DETTI, *meno* BALDOVINO.

AGATA. Ma non si è disposto? io non so...

MADDALENA. Sí. È tutto pronto di là! tutto... così bene!

FABIO. Ce n'è una nuova!

PARROCO. Il signor Baldovino... già...

MADDALENA. Non vuole che si faccia piú in casa il battesimo!

AGATA. E perché non vuole?

MADDALENA. Ma perché, dice...

PARROCO. Permette, signora? — Veramente non ha detto che non vuole. Vuole che decida lei, signora, perché soprattutto — ha detto — il bambino appartiene alla madre. Sicché, se lei vuole, signora, che si celebri in casa...

MADDALENA. Ma sí! Come s'era rimasti!

PARROCO. Io veramente non ci trovo nulla di male.

FABIO. S'è fatto in tante case!

PARROCO. E l'ho fatto notare, è vero? l'ho fatto anche notare al signor Baldovino!

AGATA. E allora? Non so su che cosa debba decidere io.

PARROCO. Ah, ecco... Perché il signor Baldovino ha fatto osservare — e giustamente, bisogna riconoscerlo! con un senso di rispetto che gli fa molto onore — ha fatto osservare che il battesimo certamente avrebbe maggior solennità celebrato in chiesa nella sua sede degna;

anche per non offendere... — ah! ha detto una parola veramente bella! — «senz'alcun privilegio» ha detto «che offenderebbe l'atto stesso che si fa compiere al bambino». — Come principio!... Come principio!...

AGATA. Ebbene, se lei approva...

PARROCO. Ah, come principio, signora, non posso non approvare!

AGATA. Dunque si faccia come vuol lui.

MADDALENA. Ah! Come? Approvi anche tu.

AGATA. Ma sí che approvo, mamma!

PARROCO. Come principio, io dico, signora; ma poi...

FABIO. Non vi sarebbe nessun'offesa!

PARROCO. Oh, certo! nessuna! che offesa?

FABIO. C'è solo il gusto di guastare una festa!

PARROCO. Ma se la signora stessa decide cosí...

AGATA. Sí, signor Parroco: decido cosí.

PARROCO. E allora, sta bene. — La chiesa è qui: non hanno che da farmi avvertire. — La ossequio, signora.

Alla signora Maddalena:

Signora...

MADDALENA. L'accompagno.

PARROCO. Non s'incomodi, prego... — Signor marchese...

FABIO. La riverisco.

PARROCO (*a Maddalena*). Non s'incomodi, signora.

MADDALENA. Ma no... prego, prego...

Via per la comune il Parroco e la signora Maddalena.

SCENA DECIMA

AGATA, FABIO.

Agata, pallidissima, fa per ritirarsi per l'uscio a destra. Fabio, tutto fremente, le si appresserà e le parlerà a voce bassa, concitatamente:

FABIO. Agata, in nome di Dio, non spingere fino all'estremo la mia pazienza!

AGATA. Basta,

*Indicherà austeramente più col capo che con la mano
l'uscio a sinistra.*

ti prego!

FABIO. Ancora... ancora come vuol lui?

AGATA. Se come vuol lui, ancora una volta è giusto...

FABIO. Tutto, tutto è stato giusto per te, ciò che lui ha detto fin dal primo giorno che ci fu messo tra i piedi!

AGATA. Non ritorniamo adesso a discutere su ciò che fu stabilito allora, d'accordo!

FABIO. Ma perché vedo che sei tu, adesso, tu! — Tutto è stato per te vincere l'orrore della prima impressione! Potesti vincerlo ascoltando, non vista, le sue parole — e ora, eccoti: puoi star tranquilla, così, a quanto si stabilì allora e che io accettai solamente per tranquillar te! Sei tu, ora, sei tu! Perché lui sa —

AGATA (*subito, fiera*). — che sa?

FABIO. Vedi? vedi? Tu tieni a lui! che egli sappia che tra noi non c'è più nulla da allora!

AGATA. Io tengo a me!

FABIO. No! a lui! a lui!

AGATA. Io non posso tollerare per me stessa ch'egli supponga altrimenti!

FABIO. Ma sí, per la stima di lui, che desideri! Come se egli non si fosse prestato a questo patto tra noi!

AGATA. Dire così, per me, non significa altro — se mai — che la vergogna sua dovrebbe essere anche la nostra. — Tu la vorresti per lui. Io non la voglio per me!

FABIO. Ma io voglio quello che è mio! quello che dovrebbe esser mio ancora, Agata! — Te... te... te...

La afferrerà, freneticamente, per stringerla a sé.

AGATA (*reluttando, senza cedere minimamente*). No...no... via! lasciami andare! Te l'ho detto: — Non sarà mai,

non sarà piú, se tu prima non riuscirai a cacciarlo...

FABIO (*senza lasciarla, con foga crescente*). Ma sarà oggi stesso! Lo cacerò via come un ladro, oggi, oggi stesso!

AGATA (*stupita, senza piú forza di resistere*). Come un ladro?

FABIO (*stringendola a sé*). Sí... sí... come un ladro! come un ladro! C'è cascato! Ha rubato!

AGATA. Ne sei certo?

FABIO. Ma sí! Ha già piú di trecento mila lire in tasca! — Lo caceremo via oggi stesso! — E tu tornerai mia, mia, mia...

SCENA UNDECIMA

BALDOVINO, DETTI.

S'apre l'uscio a sinistra e ne uscirà col cappello a stajo in capo Baldovino. Scoprendo i due abbracciati, subito si fermerà, sorpreso.

BALDOVINO. Oh! — Chiedo scusa...

Poi, con severità attenuata da un sorriso di finissima arguzia:

Dio mio, signori: sono entrato io, e non è niente; ma pensate, poteva entrare il cameriere. — Chiudete almeno le porte, mi raccomando.

AGATA (*fremente di sdegno*). Non c'è affatto bisogno di chiudere le porte!

BALDOVINO. Non dico per me, signora. Lo dico al signor marchese, *per lei!*

AGATA. L'ho detto io stessa al signor marchese, che ora — del resto —

Lo guarderà fieramente.

avrà da intendersi con lei!

BALDOVINO. Con me? — Volentieri. — E su che?

AGATA (*sprezzante*). Domandatelo a voi stesso!

BALDOVINO. A me?

Si volta a Fabio:

Che cosa?

AGATA (*a Fabio, imperiosamente*). Parlate!

FABIO. No, non adesso...

AGATA. Voglio che glielo diciate adesso davanti a me!

FABIO. Ma bisognerebbe aspettare...

BALDOVINO (*subito, sarcastico*). Il signor marchese ha forse bisogno di testimonii?

FABIO. Non ho bisogno di nessuno! Voi avete intascato trecento mila lire!

BALDOVINO (*calmissimo, sorridente*). No, piú, signor marchese! Eh sono piú! sono cinquecentosessantatremila... aspetti!

Caverà dalla tasca interna il portafoglio, ne trarrà cinque cartoncini con prospetti di cifre a rendiconto, debitamente intestati, e leggerà nell'ultimo la cifra totale:

cinquecentosessantatremilasettecentoventotto e sessanta centesimi! Piú di mezzo milioncino, signor marchese. — Lei fa di me una stima troppo mediocre!

FABIO. Siano quelle che siano! — Non me n'importa! — Potete tenervele, e andare!

BALDOVINO. Troppa furia... troppa furia, signor marchese! — Lei ha ragione d'averne, a quanto sembra; ma appunto per questo badi che il caso è molto piú grave di quanto lei s'immagina.

FABIO. Ma via! Smettete adesso codeste arie!

BALDOVINO. Che arie, no...

Si volgerà ad Agata:

Prego la signora d'avvicinarsi e di stare a sentire.

Poi, come Agata con accigliata freddezza si sarà appressata:

Se volete prendervi il piacere di darmi del ladro, potremo intenderci anche su questo: anzi, è bene che c'intendiamo subito. — Ma vi prego di considerare intanto, che non è giusto, prima di tutto, per me. Ecco qua:

Mostrerà loro i cartoncini, tenendoli aperti a ventaglio.

Da questi prospetti — lei vede, signor marchese — risultano intestate come risparmi e imprevisi guadagni della vostra Società le cinquecento e più mila lire. Ma non fa niente: si può rimediare, signora! — Avrei potuto mettermele in tasca con due dita, secondo loro

Indicherà a Fabio, alludendo anche ai suoi soci.

se fossi cascato nella trappola che m'han fatto tendere da un certo omino storto cacciato tra i piedi, quel signor Marchetto Fongi che è venuto anche stamattina... — Oh

A Fabio:

non nego che non fosse tesa con una certa abilità, la trappola!

Ad Agata:

Lei non s'intende di queste cose, signora; ma mi avevano combinato un certo giro di partita, per cui doveva risultare a me solo un'eccedenza di guadagno che avrei potuto intascarmi senz'altro, sicurissimo che nessuno se ne sarebbe accorto. Se non che, loro che mi avevano appunto combinato questo giro, se io ci fossi cascato e avessi intascato il danaro, m'avrebbero colto subito con le mani nel sacco.

A Fabio:

Non è così?

AGATA (con sdegno appena contenuto guardando Fabio che non risponde). Avete fatto questo?

BALDOVINO (*subito*). Oh no, signora! Non c'è da aversene a male! — E se lei può rivolgergli con tanta fierezza codesta domanda, guardi che non lui, ma io debbo sentirmi mancare — perché vuol dire che veramente la condizione di quest'uomo s'è fatta intollerabile. E se si è fatta intollerabile la sua, diventa, per conseguenza, intollerabile la mia!

AGATA. Perché, la vostra?

BALDOVINO (*le volgerà un rapido sguardo di profonda intensità e subito abbasserà gli occhi, turbato, come smarrito*). Ma perché... se io divento uomo davanti a lei... io... io... non potrei più... — ah, signora... m'avverrebbe la cosa più trista che si possa dare: quella di non potere più alzar gli occhi a sostenere lo sguardo degli altri...

Si passerà una mano sugli occhi, sulla fronte, per riprendersi:

No... via, via... Qua bisogna venir subito a una risoluzione!

Amaramente:

Ho potuto pensare che mi sarei presa oggi la soddisfazione di trattare come ragazzini questi signori consiglieri, questo Marchetto Fongi, e anche voi, marchese, che v'eravate fatta l'illusione di prendere al laccio, così, uno come me! — Ma ora penso che se avete potuto ricorrere a codesto mezzo, di denunziarmi come ladro, per vincere il ritegno di lei

Indicherà Agata.

senza neppur considerare che questa vergogna di cacciarmi di qua come un ladro, di fronte a cinque estranei, si sarebbe rovesciata sul bambino appena nato... — eh, penso che dev'essere ben altro il piacere, per me, dell'onestà!

Porgerà a Fabio i cartoncini che ha mostrato.

Ecco qua a lei, signor marchese!

FABIO. Che cosa volete che me ne faccia?

BALDOVINO. Li laceri: sono l'unica prova per me! — Il danaro è in cassa, fino all'ultimo centesimo.

Lo guarderà fermo negli occhi; poi, con forza e con durezza sprezzante:

Ma bisogna che lo rubi lei!

FABIO (*rivoltandosi come sferzato in faccia*). Io?

BALDOVINO. Lei, lei, lei.

FABIO. Siete pazzo?

BALDOVINO. Vuol far le cose a mezzo, signor marchese?

— Le ho pur dimostrato che, volendomi onesto, doveva per forza risultar questo: che la cattiva azione l'avrebbe commessa lei! Rubi questo danaro: passerò io per ladro — e me ne andrò, perché, veramente, qui non posso più stare.

FABIO. Ma sono pazzie!

BALDOVINO. No, che pazzie! Io ragiono per lei e per tutti. — Non dico mica che lei debba mandarmi in galera. — Non potrebbe. — Lei ruberà il danaro solamente per me.

FABIO (*fremendo e facendoglisi incontro*). Ma che dite?

BALDOVINO. Non s'offenda: è una parola, signor marchese! Lei farà una magnifica figura. — Toglierà per un momento il danaro dalla cassa, per far vedere che l'ho rubato io. Poi subito lo rimetterà, perché i suoi soci naturalmente non abbiano a soffrir danno della fiducia che m'hanno accordato per un riguardo a lei. È chiaro. Il ladro resterà io.

AGATA (*insorgendo*). No! no! questo no!

Controparte dei due uomini. E allora, come per correggere, senza cancellarla, l'impressione della sua protesta:

E il mio bambino?

BALDOVINO. Ma è una necessità, signora...

AGATA. Ah, no! Io non posso, io non voglio ammetterla!

SCENA DODICESIMA

CAMERIERE, DETTI, *poi i* QUATTRO CONSIGLIERI,
MARCHETTO FONGI, *la* SIGNORA MADDALENA,
la COMARE.

CAMERIERE (*presentandosi sull'uscio a destra in fondo e annunziando*). I signori Consiglieri e il signor Fongi.

Si ritira.

FABIO (*subito, costernatissimo*). Rimandiamo a domani questa discussione!

BALDOVINO (*pronto, forte, sfidando*). Io sono deciso e pronto fin d'adesso.

AGATA. E io vi dico che non voglio, capite? *non voglio!*

BALDOVINO (*con estrema risoluzione*). Ma piú che mai per questo, signora...

MARCHETTO FONGI (*entrando coi quattro Consiglieri*). Permesso?... Permesso?...

Contemporaneamente, dall'uscio a destra, entrano la signora Maddalena col cappello in capo e la Comare tutta parata di gala, infiocchettata, con sulle braccia il neonato in un port-enfant ricchissimo, coperto da un velo celeste. Tutti si fanno attorno, con esclamazioni, congratulazioni, saluti, a soggetto, mentre la signora Maddalena solleva cautamente il velo per mostrare il neonato.

TELA

Atto terzo

*Lo studio di Baldovino. Ricco arredo di sobria eleganza.
Uscio in fondo, uscio laterale a destra.*

SCENA PRIMA

BALDOVINO, la SIGNORA MADDALENA.

Baldovino, vestito dello stesso abito con cui si è presentato al primo atto, sederà fosco e duro, coi gomiti sulle ginocchia e la testa tra le mani, guardando a terra. La signora Maddalena gli parlerà affannosamente da presso:

MADDALENA. Ma dovrete capire che non avete questo diritto! Non si tratta più né di voi, né di lui; neppure di lei; ma del bambino, del bambino!

BALDOVINO (*levando il capo a guardarla ferocemente*). E che volete che importi a me del bambino?

MADDALENA (*atterrita; ma riprendendosi*). Oh Dio, è vero. — Ma vi richiamo a quanto voi stesso diceste, per il bambino appunto: il danno che gliene sarebbe venuto! Sante parole che si sono impresse nel cuore della mia figliuola e che ora — dovrete intenderlo — glielo fanno sanguinare; ora ch'ella non è più altro che madre, madre soltanto!

BALDOVINO. Non intendo più nulla, io adesso, signora!

MADDALENA. Ma non è vero! Se l'avete fatto notare voi stesso, jeri, a lui!

BALDOVINO. Che cosa?

MADDALENA. Che non avrebbe dovuto farlo per il bambino!

BALDOVINO. Io? — Ma no, signora. — A me non importa niente che il signor marchese l'abbia fatto. Sapevo bene che l'avrebbe fatto.

La guarderà più con fastidio che con sprezzo.

E lo sapevate del resto anche voi, signora!

MADDALENA. Io, no! io, no, vi giuro!

BALDOVINO. Ma come no! Perché avrebbe messo su, altrimenti questa Società anonima?

MADDALENA. Perché? — Io penso per... per darvi da fare...

BALDOVINO. Già, e allontanarmi da casa! — Senza dubbio, semplicemente per questo, in principio: perché sperava che, avendo qua una maggiore libertà, mentre io ero occupato altrove, la vostra figliuola —

MADDALENA (*subito interrompendo*). — no, Agata no! — Lui certo, sí, l'avrà fatto per questo. — Ma vi posso assicurare che Agata...

BALDOVINO (*levando le braccia e scattando*). Ah, perdio, ma dunque siete così cieca anche voi? Potete far codesta assicurazione — voi — a me?

MADDALENA. È la verità...

BALDOVINO. E non vi fa spavento?

Pausa.

Non capite che questo vuol dire ch'io me ne debbo andare, e che voi, invece di venir qua da me, dovete star presso la vostra figliuola a persuaderla che è bene ch'io me ne vada?

MADDALENA. Ma come, Dio mio, come? È tutto qui!

BALDOVINO. Non importa come! Importa che me ne vada!

MADDALENA. No! no! Ve l'impedirà lei!

BALDOVINO. Per carità, signora, non fate perdere la testa anche a me! non mi fate venir meno la forza che ancora mi rimane, di veder le conseguenze di ciò che gli altri cecamente fanno! Cecamente, badate, non per mancanza d'intelletto, ma perché quando uno vive, *vive e non si vede*. Vedo io, perché sono entrato qua *per non vivere*. — Volete farmi vivere per forza? — Badate a voi, che se la vita mi riprende e acceca anche me...

S'interromperà, dominando a stento l'irrompere della sua umanità che, nella minaccia, gli dà un aspetto quasi feroce; e riprenderà, calmo, quasi frigido.

Guardate... guardate... Io dunque, semplicemente, la conseguenza ho voluto far notare al signor marchese di ciò che ha fatto: — che cioè, volendo far passare per ladro un uomo onesto — (non *io*, onesto, capite? ma quell'uomo che egli ha voluto qua *onesto* e che io mi son prestato a rappresentare per dimostrargli la sua cecità) — volendo farlo passare per ladro, *bisognava che il danaro lo rubasse lui.*

MADDALENA. Ma come volete che lo rubi lui?

BALDOVINO. Per far passare me da ladro.

MADDALENA. Ma egli non può! non deve!

BALDOVINO. Egli lo ruberà, ve lo dico io! — Lo ruberà per finta. Se no, lo ruberò io per davvero! — Volete costringermi proprio a rubarlo?

SCENA SECONDA

DETTI, MAURIZIO.

Maurizio entrerà costernato dall'uscio a destra. Baldovino, appena lo vedrà entrare, scoppierà in una lunga risata.

BALDOVINO. Ah! ah! ah! ah! — Vieni a pregarmi anche tu di « non commettere questa pazzia »?

MADDALENA (*subito a Maurizio*). Sí, sí, per carità, Setti, persuadetelo voi!

MAURIZIO. Ma stia tranquilla che non la commetterà!

Perché sa bene che è una pazzia; non sua, ma di Fabio!

BALDOVINO. Ti ha spinto lui a correr subito al riparo?

MAURIZIO. Ma no! Io sono qua perché tu stesso m'hai scritto di venire.

BALDOVINO. Ah, già! — E m'hai portato davvero cento lire che ti chiedevo in prestito?

MAURIZIO. Non ti ho portato nulla!

BALDOVINO. Perché hai capito — uomo di spirito — che era tutta una finzione? Bravissimo!

Si prenderà con le mani la giacca e:

Vedi però che mi trovi vestito per andarmene — come ti dicevo nel mio biglietto — con lo stesso abito con cui son venuto! — A un onest'uomo vestito così - - eh? — non mancano proprio che le cento lire domandate in prestito a un proverbiale amico d'infanzia, per andarsene via decentemente.

Con uno scatto improvviso, accostandoglisi e ponendogli una mano di qua, una mano di là, sulle braccia:

Bada che tengo moltissimo a questa finzione!

MAURIZIO (*stordito*). Ma che diavolo dici?

BALDOVINO (*voltandosi a guardar la signora Maddalena e ridendo di nuovo*). Questa povera signora guarda con tanto d'occhi...

Amabilmente, ambiguo:

Ora le spiego, signora... — Dunque, veda, l'errore del signor marchese, signora mia — (errore, badi, scusabilissimo, e degno per me del maggior compatimento!) — è consistito semplicemente nel credere ch'io potessi realmente cascare in una trappola. L'errore non è irreparabile. Il signor marchese si persuaderà, che, essendo io entrato qua per una finzione a cui ho preso gusto, questa finzione dev'esser seguita fino all'ultimo — fino al furto, sissignori — ma non sul serio, ha capito? — che io, cioè, debba mettermi in tasca davvero trecentomila lire, come credeva lui (son più di cinquecento, signora). — Faccio tutto gratis; anche il dramma necessario di questo furto, per il piacere che mi son preso! — E non temete, oh! che ponga a effetto la minaccia fatta balenare solo per tenere in rispetto il signor marchese: che vorrò prendermi il bambino, di qui

a tre o quattr'anni! — Storie! — Che volete che me ne faccia io, del bambino? O temete forse un ricatto?

MAURIZIO. Ma smettila, via! Qua nessuno può pensarlo!

BALDOVINO. E se per esempio l'avessi pensato io?

MAURIZIO. Ti dico di smetterla!

BALDOVINO. Non il ricatto, no... — ma di condurre la finzione fino a godermi questo squisito piacere, di vedervi qua tutti affannati a scongiurarmi di non voler passare per ladro prendendomi un danaro, che pur con tanta industria mi si voleva far prendere!

MAURIZIO. Ma se tu non l'hai preso?

BALDOVINO. Bravo! Perché voglio che lo prenda lui, con le sue mani!

Vedendo comparire in gran subbuglio, affannato, pallidissimo, Fabio sulla soglia dell'uscio a destra.

E lo prenderà, ve l'assicuro io!

SCENA TERZA

FABIO, DETTI.

FABIO (*smorendo e accostandosi trepidante a Baldovino*). Lo prenderò? Ma dunque... — oh Dio! — avete lasciato...

Lo prenderò? Ma dunque... — oh Dio! — avete lasciato in altre mani le chiavi della cassa?

BALDOVINO. No, signor marchese. Perché?

FABIO. Dio mio... Dio mio... e allora? che qualcuno sia venuto a sapere... per qualche confidenza del Fongi?

MAURIZIO. Manca il danaro dalla cassa?

MADDALENA. Oh Dio!

BALDOVINO. Ma no, stia tranquillo, signor marchese;

Batterà una mano sulla giacca per indicare la tasca interna.

I'ho qua!

FABIO. Ah! L'avete preso voi?

BALDOVINO. Le ho detto che con me non si fanno le cose a mezzol!

FABIO. Ma dove volete insomma arrivare?

BALDOVINO. Non tema. — Sapevo che a un gentiluomo come lei avrebbe fatto ribrezzo togliere anche per finta, per un momento solo, questo danaro dalla cassa; e sono andato a prenderlo io, jersera.

FABIO. Ah sí? E a quale scopo?

BALDOVINO. Ma per dar modo a lei, signor marchese, di fare il magnifico gesto della restituzione.

FABIO. V'ostinate ancora in codesta pazzia?

BALDOVINO. Vede che l'ho preso realmente. E se lei ora non fa come le dico io, questa che dev'essere ancora una finzione, diventerà sul serio ciò che voleva lei.

FABIO. Volevo... — ma non capite che non voglio piú, adesso?

BALDOVINO. Lo voglio io, adesso, signor marchese.

FABIO. Che volete?

BALDOVINO. Precisamente ciò che voleva lei. — Non ha detto jeri, di là alla signora

Allude ad Agata.

ch'io avevo in tasca il danaro? — Ebbene, l'ho in tasca!

FABIO. Ah, ma non avete in tasca anche me, perdio!

BALDOVINO. Anche lei! — anche lei, signor marchese! — Io vado adesso alla riunione del Consiglio. Debbo far l'esposizione. Lei non può impedirmelo. Tacerò naturalmente di quest'eccedenza che il signor Marchetto Fongi mi aveva così bene combinata, e gli darò la soddisfazione di sorprendermi a rubare. — Ah, non dubiti, saprò simulare a maraviglia lo smarrimento del ladro colto in fallo. — Poi aggiusteremo qua ogni cosa.

FABIO. Voi non lo farete!

BALDOVINO. Lo farò, lo farò, signor marchese.

MAURIZIO. Ma non si può passar per ladro volontariamente, quando non si è!

BALDOVINO (*fermo, minacciando*). Vi ho detto che son deciso anche a rubare davvero, se v'ostinate a impedirmelo!

FABIO. Ma perché, in nome di Dio, perché? se io stesso vi prego di rimanere?

BALDOVINO (*fosco, con gravità lenta, voltandosi a guardarlo*). E come vorrebbe lei, signor marchese, che io rimanessi qua, ora?

FABIO. Vi dico che sono pentito... pentito sinceramente...

BALDOVINO. Di che?

FABIO. Di ciò che ho fatto!

BALDOVINO. Ma non di ciò che ha fatto dev'essere pentito lei, caro signore, perché è naturalissimo — ma di ciò che non ha fatto!

FABIO. E che avrei dovuto fare?

BALDOVINO. Che? Ma dovevate venir da me subito, dopo qualche mese, a dirmi che, se stavo ai patti io (il che non mi costava nulla), e volevate starci anche voi (com'era naturale); c'era qualcuno qua, sopra di voi e di me, a cui — com'io stesso vi avevo predetto — la dignità, la nobiltà dell'animo avrebbero impedito di starci; e subito io, allora, vi avrei dimostrato l'assurdità della vostra pretesa, che cioè entrasse qua, a far questa parte, un uomo onesto!

FABIO. Sí, sí, avete ragione! E difatti me la son presa con lui

Indicherà Maurizio.

che mi ha portato qua uno come voi!

BALDOVINO. Ma no che ha fatto benissimo lui, credete, a portar me! — Un mediocre onesto volevate voi qua, è vero? Come se fosse possibile che un mediocre accettasse una simile posizione, senz'essere un farabutto! — Ho potuto soltanto accettarla io che — come vedete — posso non farmi scrupolo di passare per ladro!

MAURIZIO. Ma come? perché?

FABIO (*contemporaneamente*). Cosí, per gusto?

MAURIZIO. Chi ti costringe? Nessuno lo vuole!

MADDALENA. Nessuno! Siamo qua tutti a pregarvi!

BALDOVINO (*a Maurizio*). Tu, per amicizia...

Alla signora Maddalena:

Lei, per il bambino...

A Fabio:

E voi per che cosa?

FABIO. Ma anche per questo.

BALDOVINO (*guardandolo negli occhi, da presso*). E per che altro?

Fabio non risponde.

Ve lo dico io per che altro: perché avete veduto l'effetto, ora, di ciò che avete fatto.

A Maddalena:

Signora mia, il buon nome del bambino? Ma è un'illusione! Lui sa

Indicherà Maurizio.

che pur troppo... il mio passato... — Sí, poteva questa mia vita d'ora... così specchiata... fino dall'alba della sua venuta al mondo... non far pensare piú, forse, a tante cose tristi... notturne... dell'altra mia vita... — Ma lui

Indicherà Fabio.

ha da pensare adesso a ben altro che al bambino, signora!

Si rivolge anche agli altri:

Non volete tener conto di me? Vi pare ch'io possa esser qua sempre un lume soltanto, per voi, e basta? Ho anch'io infine la mia povera carne che grida! Ho sangue anch'io! nero sangue, amaro di tutto il veleno dei miei ricordi... — e ho paura che mi s'accenda! — Jeri, di là, quando questo signore

Indicherà Fabio.

mi buttò in faccia, davanti alla vostra nobile figliuola, il presunto mio furto, io son caduto, piú cie-

co di lui, piú cieco di tutti, in un'altra e ben piú grave insidia che da dieci mesi, stando qua, accanto a lei, quasi senza ardire di guardarla, occultamente m'ha teso questa mia carne: — s'è servita del vostro trabocchetto da bambini, signor marchese, per farmi sentir l'abisso. — Io dovevo tacere, capite? ingozzare davanti a lei la vostra ingiuria, passar per ladro, sí, davanti a lei: poi prendervi a quattr'occhi e dirvi e dimostrarvi che non era vero e costringervi segretamente a seguir fra noi due d'intesa la parte sino alla fine. — Non ho saputo tacere. — La mia carne ha gridato! — Voi... lei... tu... avete ancora il coraggio di trattenermi? — Io dico che per castigare a dovere questa mia vecchia carne, sono ora forse costretto a rubare davvero!

Resteranno tutti muti a guardarlo, sbigottiti. Una pausa. Entrerà dall'uscio a destra Agata, pallida e decisa. Si fermerà dopo alcuni passi. Baldovino la guarderà, vorrebbe forzarsi a resisterle composto e grave; ma gli si leggerà negli occhi quasi uno smarrimento di terrore.

SCENA QUARTA

AGATA, DETTI.

AGATA (*alla madre, a Fabio, a Maurizio*). Lasciatemi parlare con lui, da sola.

BALDOVINO (*quasi balbettando, con gli occhi bassi*). No... no, signora... guardi, io...

AGATA. Ho da parlarvi.

BALDOVINO. È... è inutile, signora... Ho detto loro... tutto ciò che avevo da dire...

AGATA. E sentirete ora ciò che ho da dirvi io.

BALDOVINO. No, no!... per carità... È inutile, le assicuro... basta... basta...

AGATA. Lo voglio.

Agli altri:

Vi prego di lasciarci soli.

*La signora Maddalena, Fabio, Maurizio usciranno
per l'uscio a destra.*

SCENA QUINTA

AGATA, BALDOVINO.

AGATA. Non vengo a dirvi di non andarvene. — Vengo a dirvi che verrò con voi.

BALDOVINO (*avrà un momento ancora di smarrimento: si sosterrà appena; poi dirà piano*). Capisco. — Non volete parlarmi del bambino. Una donna come voi non chiede sacrifici: — li fa.

AGATA. Ma non è niente affatto un sacrificio. È quello che devo fare.

BALDOVINO. No, no, signora: voi non dovete farlo, né per lui, né per voi! E sta a me d'impedirvelo, a qualunque costo!

AGATA. Non potete. Sono vostra moglie. Volete andarvene? È giusto. — Vi approvo, e vi seguo.

BALDOVINO. Dove? — Ma via, che dite? — Abbiate pietà di voi e di me... e non mi fate parlare... intendetelo da voi stessa, perché io... perché io... davanti a voi non so... non so più parlare...

AGATA. Non c'è più bisogno di parole. Mi bastò fin dal primo giorno ciò che diceste. Dovevo entrar subito a porgervi la mano.

BALDOVINO. Ah, se l'aveste fatto, signora! Vi giuro che sperai... sperai per un momento che lo faceste... dico, che foste entrata... — non che avrei potuto toccare la vostra mano... — Sarebbe tutto finito fin d'allora!

AGATA. Vi sareste tirato indietro?

BALDOVINO. No, vergognato, signora... davanti a voi, come mi vergogno adesso.

AGATA. E di che? D'aver parlato onestamente?

BALDOVINO. Facile, signora! Facilissima l'onestà, finché si trattava di salvare un'apparenza, capite? — Se voi foste entrata a dire che l'inganno per voi non era più possibile, io non avrei potuto restare qua neanche un minuto. Come non posso più restare adesso.

AGATA. Ma dunque voi avete pensato — ?

BALDOVINO. — no, signora. Ho aspettato. — Non vi vidi entrare... Ma parlai appunto per dimostrare a lui che pretendere da me l'onestà era impossibile — non per me — per vojaltri! — dovete intendere perciò, che ora — avendo voi mutate le condizioni — essa diventa invece impossibile per me: — non perché me ne manchi il desiderio, la volontà — ma per ciò che io sono, signora... per tutto quello che ho fatto... — Già solo questa parte che mi son prestato a rappresentare...

AGATA. L'abbiamo voluta noi, questa parte!

BALDOVINO. E io l'ho accettata!

AGATA. Ma dichiarando avanti quali sarebbero state le conseguenze per non farle accettare a lui! — Ebbene, io le ho accettate!

BALDOVINO. E non dovevate, non dovevate, signora! — (il vostro errore è questo) — non ho parlato io — mai — qua: ha parlato una maschera grottesca! — E perché? Voi eravate qua, tutti e tre, nella povera umanità che spasima nella gioja o gode nel tormento della sua vita! Una povera debole madre, qua, aveva pur saputo compiere il sacrificio di consentire che la sua figliuola amasse fuori d'ogni legge! E voi, presa d'amore per un brav'uomo, avevate potuto non pensare che quest'uomo era sventuratamente legato a un'altra donna! — Vi son sembrate colpe, queste? Avete voluto correr subito al riparo, chiamando me qua? — E io sono venuto a parlarvi un linguaggio asfis-

siente, quello di un'onestà fittizia e contro natura, a cui voi avevate avuto il coraggio di ribellarvi! — Sapevo bene che a lungo andare quegli altri due non avrebbero più potuto accettarne le conseguenze. La loro umanità doveva ribellarsi! Ho sentito tutti gli sbuffi di vostra madre e quelli del signor marchese. — E m'è piaciuto tanto, credete, vederogli ordire ora quest'insidia pur contro la più grave delle conseguenze che gli avevo predette! — Il pericolo vero era per voi, signora; che le accettaste voi sino alla fine! e le avete accettate, difatti, avete potuto accettarle, voi, perché disgraziatamente in voi, per forza, con la maternità, l'amante doveva morire. — Ecco, voi non siete più altro che madre. — Ma io, *io non sono il padre del vostro bambino*, signora! — Capite bene ciò che vuole dir questo?

AGATA. Ah, è per il bambino? che non è vostro?

BALDOVINO. No! no! che dite! intendetemi bene! — Per il solo fatto che voi vorreste venire con me, lo fate vostro il bambino, vostro soltanto — e dunque più sacro per me che se fosse mio veramente — pegno del vostro sacrificio e della vostra stima!

AGATA. E allora?

BALDOVINO. Ma l'ho detto per richiamarvi alla mia realtà, signora, poiché voi non vedete che il vostro bambino! — Voi parlate ancora a una maschera di padre!

AGATA. No, no... io parlo a voi, uomo!

BALDOVINO. E che sapete voi di me? chi sono io?

AGATA. Ma ecco chi siete. Questo.

E, come Baldovino, quasi annichilito, abbasserà il capo,

Potete alzar gli occhi, se io posso guardarvi; perché davanti a voi, qua tutti allora dobbiamo abbassare i nostri, solo per questo, che delle vostre colpe voi avete vergogna.

BALDOVINO. Non avrei mai supposto che la sorte mi potesse riserbare d'udir parlare così...

Riscotendosi violentemente, come da un fàscino:

No... no... signora... via! — Credete, ne sono indegno! Sapete che ho qua — qua — cinquecento e piú mila lire?

AGATA. Voi le restituirete, e ce n'andremo.

BALDOVINO. Che! Fossi matto! Non le restituisco, signora! Non le re-sti-tu-i-sco!

AGATA. Vuol dire che io e il bambino vi seguiremo anche per questa via...

BALDOVINO. Mi seguireste... anche ladro?

Cascherà a sedere come stroncato. Avrà un violento impeto di pianto e si nasconderà il volto con le mani.

AGATA (*lo guarderà un tratto, poi si recherà all'uscio a destra e chiamerà*): Mamma!

SCENA SESTA

MADDALENA, DETTI.

La signora Maddalena entrando scorgerà Baldovino che piange e resterà come basita.

AGATA. Puoi dire a quei signori che non hanno piú nulla da fare qua.

BALDOVINO (*subito levandosi*). No, aspetta... Il danaro!

Caverà di tasca un grosso portafoglio.

Non lei — io!

Cercherà di rattenere il pianto; di ricomporsi; non troverà il fazzoletto. Agata subito gli porgerà il suo. Egli intenderà l'atto che li accomuna, in quel pianto, per la prima volta; bacerà il fazzoletto; poi se lo porterà agli occhi tendendo a lei una mano. Si riprenderà in un sospiro che lo gonfierà di commossa gioja, e dirà:

So bene ora, come debbo dir loro!

TELA

Gli Oscar

cofanetti

- | | |
|-------------------|---|
| Verga | <i>Tutte le novelle</i>
volume primo
<i>Tutte le novelle</i>
volume secondo
<i>I Malavoglia</i>
<i>Mastro-don Gesualdo</i> |
| Cardarelli | <i>Poesie</i> |
| Pavese | <i>Poesie</i> |
| Quasimodo | <i>Tutte le poesie</i> |
| Ungaretti | <i>Vita d'un uomo</i>
106 poesie 1914-1960 |
| Calvino | <i>Fiabe italiane</i>
due volumi |
| Pascoli | <i>Tutte le poesie</i>
quattro volumi |
| Salvatorelli-Mira | <i>Storia d'Italia nel periodo fascista</i>
due volumi |
| Trotsky | <i>Storia della rivoluzione russa</i>
due volumi |
| Trilussa | <i>Poesie scelte</i>
due volumi |

Beckett *Teatro*

Jonesco *Teatro*

Osborne *Teatro*

Hemingway *Fiesta*

Addio alle armi

Verdi colline d'Africa

Avere e non avere

I quarantanove racconti

Per chi suona la campana

Fitzgerald *Di qua dal paradiso*

Il grande Gatsby

Tenera è la notte

Dostoevskij *I fratelli Karamàzov*
tre volumi

*Questo volume è stato impresso nel mese di dicembre 1969
nelle Officine Grafiche di Verona della Arnoldo Mondadori Editore
Stampato in Italia - Printed in Italy*

Gli Oscar

Periodico settimanale: 23 dicembre 1969

Registr. Trib. di Milano n° 49 del 28-2-1965

Direttore responsabile: Alceste Nomellini

Spedizione abbonamento postale TR edit.

*Aut. n° 55715/2 del 4-3-1965 - Direz. PT Verona
10302 - OSC*

PQ4835.17 B4 1969

Pirandello, Luigi, 1

010101 000

Il berretto a sonagli, La giar



0 1219 0078982 1

DATE DUE

OCT 05 1993

NOV 02 1993

PQ
4835
.I 7B4
1969

0 12219 0078982 1



Dei tre lavori teatrali che qui presentiamo sono accomunati da un motivo psicologico su cui Pirandello più volte è tornato: la sua della « rispettabilità esterna », spesso patita lenta distruzione di una coscienza nella *Beatrice Fiorica*, nel **Berretto a sonagli**, e scoperto che il marito la tradisce con la dello scrivano Ciampa: ma per soffocare che travolgerebbe tutti, sceglierà di fingere pazza. A Baldovino (nel **Piacere dell'onestà**), l'inesorabile ragione sociale chiede di dissimulare, sotto una maschera di moralità, una situazione penosa e umiliante: costretto a subire l'iniziativa dell'amante della moglie, che vorrebbe spingerlo al furto per sbarazzarsi di lui, egli impone agli altri il « piacere dell'onestà »; un abito fittizio da cui è però impossibile distinguere il volto autentico dell'uomo. Al carattere psicologico e morale di queste due commedie, si contrappone il naturalismo folcloristico della **Giara**: una favola scherzosa in una Sicilia contadina piena di sole e di risate.

